جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

مقامات بديع الزمان الهمذاني بين الصنعة والتصنع

إعداد الطالب
صدام حسين محمود عمر

إشراف
الأستاذ الدكتور إبراهيم الخواجة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربيـــة وآدابهـــا بكليـــة الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.
2006م

مقامات بديع الزمان الهمذاني بين الصنعة والتصنع



إعداد
صدام حسين محمود عمر

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 4/ 1/ 2006، وأجيزت.

أعضـــــاء لجنة المناقشة:	التوقـــــيع
- الأستاذ الدكتور إبراهيم الخواجة/ رئيساً	....
- الدكتور إحسان الديك/ ممتحناً داخلياً	....
- الدكتور نبيل زيادة/ ممتحناً خارجياً	....

الإهــداء

إلى أجمل ما فيّ:
حنان وشادن وعمر،،

إلى أبي وأمي.. أنحني أمام قامتيهما.

شكر وتقدير

أتوجه بالشكر والتقدير لأستاذي الفاضل الدكتور "إبراهيم الخواجة" الذي رعى هذا البحث، وزودني بعلمه الوافر، ورفدني بالنصح والإرشاد.

كما أتقدم بجزيل الشكر والعرفان من السادة أعضاء لجنة المناقشة الذين أكسبوا هذا البحث قيمة أخرى بما أسدوه لي من توجيهات وآراء، جزاهم الله عني كل الخير.

صدام حسين محمود عمر

فهرس الموضوعات

مقامات بديع الزمان الهمذاني بين الصنعة والتصنع

إعداد

صدام حسين محمود عمر

إشراف

الأستاذ الدكتور إبراهيم الخواجة

الملخّص

بسم الله الرحمن الرحيم، والحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، لقد جاء اختياري "مقامات **بديع الزمان الهمذاني** بين الصنعة والتصنع" موضوعاً لأطروحتي للماجستير لتبيان المجهود الكبير الذي بذله "**الهمذاني**" في إنضاج فن المقامة وإخراجه في حلة بديعة لفتت إليه الأبصار وشغلت النقاد حتى وقتنا هذا.

وقد ولد "**الهمذاني**" وعاش في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري؛ تلك الفترة التي شهدت التزاماً من الأدباء باستخدام الألوان البديعية والبيانية بشكل لافت ومقصود، بعد أن كانت تستخدم بطريقة عفوية قبل ذلك القرن، ما نقل الكتابة من طور الصنعة (العفوية) إلى التصنع (التكلف) في الكثير من الأحيان.

ولبيان مدى انعكاس ذلك على مقامات "**الهمذاني**" وتأثيره على المعنى، خصوصاً أن مقاماته كانت موضع اختلاف بين النقاد، قررت سبر غور هذا الموضوع.

ويهدف هذا البحث- الذي اتبعت فيه المنهج التكاملي، إلى جانب المنهجين الأسلوبي والبنيوي، لا سيما في تحليل النصوص- بشكل أساس إلى تبيان الصلة بين حركة المجتمع وذائقته الفنية والأدبية وبين صنوف الإبداع المختلفة، خاصة الفنون النثرية، بمعنى إظهار العلاقة الداخلية بين مظاهر العيش وطرائق التعبير الفني، مستغلاً في ذلك مقامات "**بديع الزمان الهمذاني**".

إن فن المقامة فن خاص، فلا هو بالحكاية ولا هو بالقصة، على رغم اشتمال المقامة على عناصرهما، ومن الظلم محاكمة المقامة بمعايير حديثة، كما أنه من الظلم إغماط المقامة حقها من ابتكار نسق نثري فريد.

وقد جاء البحث في فصلين؛ الأول تعرض في أربعة مباحث بالتفصيل لمظاهر العصـــر الـــذي عاش فيه "**بديع الزمان**"، وهو القرن الرابع الهجري، في حين تناول الفصل الثاني الذي جاء في ستة مباحث فن المقامات وتاريخها، وعلاقتها بالواقع، ومضامينها، وأساليبها، والصنعة والتصنع فيها، ومن ثم تحليل بعض منها بشكل تفصيلي. وتبين من خلال البحث أن التصنع أو التكلــف في مقامات "**الهمذاني**" كان قليلاً بالقياس إلى الإبداع الفني فيها والإجادة في الصنعة، وقد يكـــون هذا التكلف بقصد الإثارة ولفت الانتباه والرغبة في إظهار القدرة الفائقـــة علـــى الإتيـــان بكـــل مدهش.

إن هذه المقامات التي قيل عنها يوماً إنها شعوذة، وقيل إنها دليل عصر انحطاط وجمـــود، كما قيل عنها إنها مجرد محسنات لفظية وتكلف وتصنع، نراها اليوم قطعاً نثرية خالدة، استُعملت فيها أساليب البيان والبديع كما فرضها الصدق وأملتها التجربة، وظهر فيهـــا "**الهمـــذاني**" فنانـــاً أصيلاً لا ترهقه قيود السجع أو الصنعة، ولا تحده ولا تقيده في أن يعبر عن نفسه تمامـــاً، وأن يكشف مكنوناته، يساعده في ذلك ثراء لغوي، وخصب في الكلام والخيـــال. وفـــي الختـــام، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف على هذه الرسالة الدكتور "**إبراهيم الخواجا**" الذي تابعني ووجهني، ولم يبخل عليّ بالإرشاد أو النصيحة، أو حتى بتزويدي بعدد من المصادر والمراجع. كما أشكر الأستاذين الفاضلين عضوي لجنة المناقشة: الـــدكتور "**إحســـان الـــديك**"، والدكتور "**نبيل زيادة**"، لتجشمهما عناء قراءة هذه الرسالة، وتفضلهما بإبداء ملاحظاتهما عليهـــا، ما سيكون له الفضل في إخراجها بصورة أفضل مما هي عليها.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، لقد جاء اختياري "مقامات **بديع الزمان الهمذاني** بين الصنعة والتصنع" موضوعاً لأطروحة الماجستير لتبيان المجهود الكبير الذي بذله "**الهمذاني**" في إنضاج فن المقامة وإخراجه في حلة بديعة لفتت إليه الأبصار وشغلت النقاد حتى وقتنا هذا.

ولد "**الهمذاني**" وعاش في النصف الثاني من القرن الرابع الهجري؛ تلك الفترة التي شهدت التزاماً من الأدباء باستخدام الألوان البديعية والبيانية بشكل لافت ومقصود، بعد أن كانت تستخدم بطريقة عفوية قبل ذلك القرن، ما نقل الكتابة في الكثير من الأحيان من طور الصنعة (العفوية، أوالإجادة في استخدام فنون البديع والبيان بلا تكلف وإضرار بالمعنى) إلى التصنع (التكلف) الذي يُفسد المعنى.

ولبيان مدى انعكاس ذلك على مقامات "**الهمذاني**" وتأثيره على المعنى، خصوصاً أن مقاماته كانت موضع اختلاف بين النقاد، قررت سبر غور هذا الموضوع، والتحديق بنصِّ تلك المقامات لكشف مواطن الصنعة والتصنع، خصوصاً أن الباحثين السابقين وقفوا عند الجانب الخارجي لمقامات "**الهمذاني**" دون الغور إلى أعماقها، وكذلك عدم الوقوف وقفة متأنية عند الصنعة والتصنع في تلك المقامات.

ويهدف هذا البحث- الذي اتبعت فيه المنهج التكاملي، إلى جانب المنهجين الأسلوبي والبنيوي، لا سيما في تحليل النصوص- بشكل أساس إلى تبيان الصلة بين حركة المجتمع وذائقته الفنية والأدبية وبين صنوف الإبداع المختلفة، خاصة الفنون النثرية، بمعنى إظهار العلاقة الداخلية بين مظاهر العيش وطرائق التعبير الفني، مستغلاً في ذلك مقامات "**بديع الزمان**".

فهذا الفن الذي أخلص له صاحبه وجعله نسقاً خاصاً، ويعتمد الإبهار والإثارة، اختلف عليه النقاد والمثقفون، فمنهم من يتهم هذا الفن بالسطحية، ومنهم من يصفه بما لا يتجاوز إظهار

القدرة اللغوية، وهناك من قال إن في ذلك إرهاصات لميلاد القصة القصيرة في الأدب العربـــي، ومن قال، أيضاً، إن مثل هذا الفن ما كان ليظهر إلا في عصر يشبهه تماماً، بمعنى أن العصـــر وذائقته كانا المسؤولين الأولين عن تقبل مثل هذا الفن وتمثله ونشره، وهو ما أميل إليـــه، ومـــا حاولت إثباته.

ذلك أن العصر الذي عاش فيه "**بديع الزمان الهمذاني**" تميز بالاضطراب السياسي، مـــن جهة، والنفاق الاجتماعي، من جهة ثانية، وبالتعددية المذهبية، من جهة ثالثة، واصطراع الأفكار والعقائد، من جهة أخرى، ما حوّل المثقف إلى موظف، والكاتب إلى مسترزق، وتحولت مهنـــة الكتابة إلى مهنة ذات أصول وتقاليد تبحث عمن يمولها. كان ذلك العصر الذي ظهر فيه "**بـــديع الزمان**" عصر نضج فكري وفني، عصراً ظهرت فيه التقاليد الأدبيـــة، ونضـــجت واســـتوت، وبالتالي كان على الكاتب والشاعر أن يضطرا إلى المرونة والتصنع والتكلـــف لتعقـــد الحيـــاة الاجتماعية وارتفاع ضرائبها المعيشية. كان ذلك العصر عصر قشور ومظـــاهر بســـبب تعـــدد مراكز الثقافة ومنتجيها، والاهتمام الكبير برعايتها إن حقاً أو تظاهراً، ذلك أن التناحر السياســـي والمذهبي جرّا معهما بالضرورة تناحراً وتظاهراً برعاية الكاتب والشاعر والعالم.

ظهر "**بديع الزمان**" في عصر يهتم بالمظاهر ويحتفل بالقشور دون المضامين، وفي عصر ليس فيه أمان أو استقرار، تظهر فيه الدول وتنهار خلال عقد أو عقدين، وفي مثل هذا الجو فإن المرء عادة ما يميل إلى الحكم السريع، وعادة ما يتأثر بالإبهار البصري والسمعي، والمقامـــات كانت تمثل ذلك العصر خير تمثيل، ففيها سرعة الإيقاع وسرعة العرض، وفيها الغريب والفـــظّ والحوشي والجميل والفريد، وفيها قدرة ملحوظة على صنع المفارقة والسخرية والنكتـــة، فيهـــا الطرفة واللطف والظُّرف، وفيها الفائدة والتسلية، تماماً كما يريد إنسان ذلك العصر المضـــطرب وغير المستقر وغير الآمن.

إن "**بديع الزمان**" كان يسترزق من مزاياه الشخصية وموهبته الكتابيـــة الفريـــدة. وكـــان يضطر، أيضاً، إلى أن يبهر سامعيه بقدرته على جمع اللفظ الحوشيّ والفريـــد، وعلـــى التقـــاط الصورة البيانية غير المألوفة، الأمر الذي أوقعه في التكلف والتصنع، ودفعه إلى أن يذهب بعيداً

في ابتكار صورة غير مألوفة وغير مقبولة. و"**الهمذاني**" لم يأتِ بجديد، فالمقامة كانت معروفة من قبل، فأستاذه "**ابن فارس**" كتب مثل هذه المقامات، وكذلك فعل "**ابن دريد**"، ولكن "**الهمذاني**" هو من رفع هذا الفن إلى مصاف الفنون الخالدة، ولم يكن من المستغرب أن يقع في تكلف وتصنع هنا أو هناك، لكنه كان ابن بيئته وابن واقعة، فشخصيات مقاماته ولغتها ومضامينها كانت تعبر خير تعبير عن ذلك الواقع، وترد على تحدياته.

كانت مقامات "**الهمذاني**" بشكل أو بآخر فضيحة عصرها، وشاهد وقتها، وكان بحقٍّ خير مثقف ينفعل وينتبه إلى مواقع الخلل ويسجلها.

أما هيكلية الرسالة- التي تصدرتها مقدمة عرضتُ فيها وجهة نظري في اختيار الموضوع وبيان أهميته- فجاءت في فصلين، تعرّض أولهما في أربعة مباحث بالتفصيل لمظاهر العصر الذي عاش فيه "**بديع الزمان**"، وهو القرن الرابع الهجري، فتناول المبحث الأول حياة "**بديع الزمان**" وتعليمه وأسفاره وكتاباته وعلاقاته مع حكام عصره ومثقفيه، وكذلك خصاله الشخصية ومزاياه. فيما تناول المبحث الثاني الحياة السياسية في الثلث الأخير من القرن الرابع الهجري، وتمت الإشارة إلى الدول التي كانت تتنازع السيادة والعلماء والمذاهب، وكيف أثر ذلك في إنتاج الثقافة والعلم واتجاهاتهما، في حين تناول المبحث الثالث الحياة الاجتماعية والاقتصادية في ذلك العصر، من الطبقية الموجودة فيه، والفقر، ووضع المرأة، وكذلك الفروق الإثنية والعرقية والثقافية. أما المبحث الرابع والأخير فكان عن الحياة الثقافية والفكرية، فأشرت فيه إلى الاختلافات المذهبية، من جهة، وتعدد المراكز الثقافية، والتسابق على استضافة العلماء والنابهين، وعلى تعدد المكتبات والاهتمام بها، وظهور موجة من العلماء والشعراء والباحثين العظام.

أما الفصل الثاني الذي جاء في ستة مباحث، فتناول المبحث الأول تطور المقامة من كونها مجلساً في القبيلة إلى شكل من أشكال المحاضرة الوعظية إلى استوائها فناً كتابياً خاصاً يعتمد السرد والحبكة والشخصية، ومن ثم الهدف المنشود، أكان وعظاً أم نادرة.

وتناولت في المبحث الثاني العلاقة بين مقامات "**الهمذاني**" وواقعها، بمعنى أن مقاماته كانت استجابة طبيعية لذائقة ذلك العصر وسقفه الجمالي الأعلى من حيث التركيز على المظهر دون المَخْبَر، والاهتمام بالشكل أكثر من المضمون. أما المبحث الثالث فكان عن الموضوعات المتعددة والمختلفة لمقامات "**بديع الزمان**" من حيث الإشارة العميقة إلى قضايا العصر، وعاداته، ومفاهيمه، وسلوكه، ومعتقداته، ومظاهر العيش فيه، والانشغال الكبير بها من خلال أديب أفّاق يتنكر ويكذب ويدعي من أجل الاسترزاق.

وتناول المبحث الرابع أسلوب مقامات "**الهمذاني**" الذي يعتمد على الجمل القصيرة والصور البيانية وعلى فنون البديع كلها بما لم يفقده الرشاقة والأناقة وقوة اللفظ وسحره، وكذلك اشتمالها على نصوص من القرآن الكريم والحديث النبوي وأشعار العرب.

أما المبحث الخامس فتناول الصنعة والتصنع في مقامات "**بديع الزمان**" من حيث إجادة استخدام الصور البيانية والمحسنات اللفظية، وأحياناً المبالغة أو الإفراط في ذلك، ما يقود إلى صور متكلفة، وتعابير زائدة، ومصطلحات تراد لذاتها لا تضيف ولا تُجَمِّل، وإنما جاءت لمجرد إظهار القدرة اللغوية والتفاخر بالقدرة على الإتيان بالمترادف والمتضاد.

وفي المبحث السادس تعرضت بالتحليل البياني والبديعي لست عشرة مقامة بالتفصيل في محاولة لرصد الصنعة والتصنع في تلك المقامات. في حين أجملتُ في الخاتمة النتائج التي توصل إليها هذا البحث.

وبهذا أكون حاولت رسم صورة تقريبية لـ "**بديع الزمان**" ومقاماته من حيث تاريخها وبيئتها وموضوعها وأسلوبها وأشكال الجمال والفن فيها، وكذلك أشكال التكلف والتصنع، آملاً أن أكون حققت ولو جزءاً صغيراً من تلك الجهود الكبيرة على مر العصور السابقة التي حاولت أن تقترب من مقامات "**الهمذاني**" لتقول فيها رأياً.

وبعد هذا كله، أشير إلى أن ما يلي:

أولاً: إن "**بديع الزمان الهمذاني**"- باعتباره كاتباً ومثقفاً- كان عليه أن ينصاع لمعايير عصره السياسية والجمالية والفكرية، وبالتالي فإن "اختراقه" فن المقامة أو "إخلاصه" له كانا الشكلين الأكثر ملاءمة لشخصٍ مثله دائم الترحال، عصبي المزاج، تدفعه الحاجة إلى التنقل من بلاط الى

بلاط، فكانت المقامة– سريعة العرض وسريعة التأثير– الشكل الأكثر ملاءمة لإظهار مزاياه والرضا والقبول.

ثانياً: إن المقامة تشبه عصرها من حيث اهتمامها بالمظهر والشكل والعرض أكثر من المضمون والهدف، وإنها، أيضاً، كانت فضيحة عصرها بمعنى من المعاني لأنها أشارت بكثير من الوضوح إلى معايب ذلك العصر ومخازيه.

ثالثاً: إن فن المقامة فن خاص، فلا هو بالحكاية ولا هو بالقصة، على رغم اشتمال المقامة على عناصرهما، ومن الظلم محاكمة المقامة بمعايير حديثة، كما أنه من الظلم إغماط المقامة حقها من ابتكار نسقٍ نثريٍّ فريد.

رابعاً: إن سحر مقامات "**الهمذاني**" وجمالها يكمنان في أسلوبها ولغتها، ذلك أن هذا الأسلوب القائم على البيان والبديع هو الذي يجعل من لغتها رفيعة ومدهشة ومثيرة، وفيها إحالات ودلالات ترفع النص الى مستوى مختلف.

خامساً: إن التصنع أو التكلف في مقامات "**الهمذاني**" كان قليلاً بالقياس إلى الإبداع الفني فيها والإجادة في الصنعة، وقد يكون هذا التكلف بقصد الإثارة ولفت الانتباه والرغبة في إظهار القدرة الفائقة على الإتيان بكل مدهش.

سادساً: وفي حالة التحديق القريب في جماليات هذه المقامات، نكتشف أن "**بديع الزمان**" استطاع أن يبدع نثراً كالشعر، وأن يحوّل اللغة العادية إلى لغة مدهشة قادرة على تعميق الوجدان وتحريكه.

وفي الختام، لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل للمشرف على هذه الرسالة الأستاذ الدكتور "**إبراهيم الخواجا**" الذي تابعني ووجهني، ولم يبخل عليّ بالإرشاد أو النصيحة، أو حتى بتزويدي بعدد من المصادر والمراجع. كما أشكر الأستاذين الفاضلين عضوي لجنة المناقشة: الدكتور "**إحسان الديك**"، والدكتور "**نبيل زيادة**"، لتجشمهما عناء قراءة هذه الرسالة، وتفضلهما بإبداء ملاحظاتهما عليها، ما كان له الفضل في إخراجها بصورة أفضل.

الفصل الأول

الهمذاني في الزمان والمكان

الفصل الأول

الهمذاني في الزمان والمكان

المبحث الأول: بديع الزمان الهمذاني: حياته وخصاله

وردت ترجمة "**بديع الزمان**" في العديد من المصادر القديمة، كما تناولتها مراجع حديثة، أيضاً، بكثير من التحليل والإضاءة والاستقصاء، دلالة على أهمية هذا المبدع قديماً وحديثاً، إذ إن هذا المبدع له السبق في اختراع فن كتابي في تاريخ الأدب العربي ألا وهو فن المقامة.

وأهم مصدر يُرجع إليه في معرفة حياة "**الهمذاني**" ونشأته هو كتاب "يتمية الدهر" لـ "**الثعالبي**"، لأنه عاصره والتقى به وعرف أحواله. (1)

إنه "**أحمد بن الحسين**"، وكنيته "**أبو الفضل**"، ولقبه "**بديع الزمان**"، ونسب إلى همذان تلك البلدة الجبلية في إيران التي ولد فيها العام 358هـ الموافق للعام 967م، وأمضى فيها اثنين وعشرين عاماً تلقى خلالها العلم عن العالم اللغوي الشهير "**أبي الحسين أحمد بن فارس**"(2)، وكذلك عن الإخباري "**عيسى بن هشام**"، وليس من الصدفة أن يكون "**ابن هشام**" بطل مقامات "**الهمذاني**".

و"**الهمذاني**" عربي النسب لقوله في إحدى رسائله إلى الوزير "**الإسفرائيني**" وزير "**ابن سبكتكين**" فاتح السند والهند وهازم الدولة السامانية: "إني عبد الشيخ – يقصد أنه عبد للوزير – واسمي "**أحمد**"، وهمذان المولد، وتغلب المورد، ومضر المحتد" (3)، فهو ليس فارسياً بل عربي تغلبيّ مضريّ.

---

(1) الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ج1، ط3، بيروت، دار الفكر، 1980، ص95.

(2) هو أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا بن حبيب الرازي، تتلمذ على يديه الهمذاني والصاحب بن عباد، وكان أستاذ عصره في اللغة، وله كتاب "المجمل في اللغة"، وكتاب "ذم الخطأ في الشعر"، وكتاب "نقد الشعر"، وتوفي في العام 390هـ. ينظر: زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، المجلد الأول، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1983، ص619.

(3) الأحدب، الشيخ إبراهيم أفندي، **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، بيروت، دار التراث، ص 8-9.

و"**الهمذاني**" لا يخفي تعصبه للعرب في عصر كانت فيه النزعة الفارسية قوية وفي نمو متواصل، فقد ساق د. "**زكي مبارك**" رسالة كتبها "**الهمذاني**" في تفضيل العرب على العجم، قال فيها إن العرب "أوفى وأشجع وأعلم وأحلم، وإن لم يكونوا أحسن ملابس وأنعم مطاعم".[1]

ويبدو أن "**الهمذاني**" لم يكن يحب بلده، فقد كتب في مراسَلةٍ إلى أستاذه "**ابن فارس**":

لا تَلُمْنِي على ركاكةِ عَقْلي إن تيقنتَ أنني همذاني[2]

وكذلك قوله:

همذان لي بلدٌ أقولُ بفضلهِ لكنهُ من أقبحِ البلدانِ
صبيانُه في القبح مثلُ شيوخِهِ وشيوخُهُ في العقلِ كالصبيانِ[3]

ولهذا، نجده يترك همذان وله من العمر اثنان وعشرون عاماً، وفي تلك الفترة كان نجم وزير البويهيين الأول الأديب "**الصاحب بن عباد**" في صعود، وشهرته تطبق الآفاق، فلم يكن غريباً أن يشد "**الهمذاني**" الرحال إليه في مدينته الري، وكان ذلك في العام 380**ه**.

وكانت لـ "**الصاحب بن عباد**"– بوصفه وزيراً وأديباً– صلات واسعة مع كتّاب عصره ومثقفيه، وكان يقربهم، ويغدق عليهم، ويطلب منهم تأليف الكتب، باعتباره صاحب رأي ونظر، ولما قدم "**الهمذاني**" إلى بلاط هذا الوزير مدحه فنال حظوة لديه وقرّبه وأدناه من مجلسه. وعلى الرغم من كل ما يتمتع به "**الهمذاني**" من مزايا شخصية وعقلية، فإن الوُدَّ لم يدم بين الرجلين، إذ إن "**ابن عباد**" كان صاحب سطوة، ولا يحب أن يخالَف، ومن ذلك غضبه الشديد على "**المتنبي**" الذي مدح "**ابن العميد**" بعد وفاته ولم يمدح "**الصاحب**"، ولهذا فقد كان الكتاب والأدباء يتقربون من هذا الوزير بوضع الكتب ضد "**المتنبي**" والحط من شأنه وشأن شعره. [4]

---

(1) مبارك، د. زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، بيروت، المكتبة العصرية، ص156.
(2) الأحدب، الشيخ إبراهيم أفندي، **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، ص 419.
(3) ضيف، شوقي، **المقامة**، القاهرة، دار المعارف، 1954، ص 13- 14.
(4) مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، ص243.

ولم تشر المصادر والمراجع إلى نوع الخلاف الذي دب فجأة بين "**الصاحب بن عباد**" و"**الهمذاني**"، ولكن يمكن فهم هذا الخلاف على خلفية دولة البويهيين الشيعية الفارسية وعلى خلفية المسائل الشخصية، فالأدباء كثيراً ما تقع بينهم فجوات وخلافات.

ويخرج "**الهمذاني**" من الري قاصداً جرجان حيث التحق ببلاط أميرها الإسماعيلي "**أبي سعيد محمد بن منصور**"، وجالس علماء الإسماعيلية و"تعيّش في أكنافهم واقتبس من نوادرهم".[1]

لكن صفو الإقامة لم يستمر، إذ أوغر بعض الحساد صدر الأمير على "**الهمذاني**"، فيضطر الأخير إلى مغادرة جرجان قاصداً مدينة نيسابور إحدى مدن إقليم خراسان، وفي طريقه إلى تلك المدينة خرج عليه لصوص، وسلبوا منه كل شيء، وقد وصف هذه الحادثة في إحدى رسائله فقال: "كتابي وأنا أحمد الله إلى الشيخ، وأذمّ الدهر، فما ترك لي فضة إلا فضها، ولا ذهباً إلا ذهب به، ولا عقاراً إلا عقره، ولا ضيعة إلا أضاعها..."[2]، ودخل نيسابور وهو "ولا حِلْية إلا الجلدة، ولا بُردة إلا القشرة".[3]

ونيسابور كانت بلدة "**أبي بكر الخوارزمي**"، أعلم أهل عصره باللغة والأدب، وأقربهم مكانة من الملوك والأمراء، فبدا لـ "**بديع الزمان**" أن يناظره علناً عند بعض الأمراء، فقبل "**الخوارزمي**" بعد تردد، ثم دارت المناقشة يوماً أو بعض يوم في موضوعات أدبية مختلفة، فاستطاع "**بديع الزمان**" بسرعة بديهته، ونضارة صباه، أن يجذب إليه أنظار الحاضرين، فهزم "**الخوارزمي**"[4]، وقيل إنها مؤامرة لهزيمة "**الخوارزمي**" وإطفاء شهرته[5]، وبعد تلك المناظرة ذاع صيت "**الهمذاني**" شاعراً وناثراً، "وألّف حينئذ مقامته (النيسابورية) وألقاها على التلاميذ،

---

(1) الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ج4، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1979، ص 257.

(2) ضيف، شوقي، **المقامة**، ص 14.

(3) نفسه، ص 15.

(4) مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج 2، ص 395.

(5) الحموي، ياقوت، **معجم الأدباء**، ج 2، ص 101.

فأعجبوا بها إعجاباً شديداً" [1]، فيما مات "**الخوارزمي**" حسرة وحزناً بعد أقل من سنة على تلك المناظرة الشهيرة التي ما تزال تشغل الأدباء والباحثين حتى هذا اليوم.

ويترك "**الهمذاني**" نيسابور، وينتقل من بلاط إلى بلاط، فيتنقل في خراسان وسجستان وغزنة وكرمان متكسباً بأدبه الذي شمل مقاماته ورسائله وقصائده، وقد حصل على أعطيات أمراء هذه البلدان وحكامها، فعاش عيشة هانئة حتى استقر في مدينة هراة– في أفغانستان حالياً– وكانت أيامها خاضعة للدولة الغزنوية، وفي هراة تزوج من ابنة وجيه هناك يسمى "**الخشنامي**"، وأنجب أولاداً واقتنى ضياعاً، وكتب إلى والده وإخوته وعمه ليعيشوا معه هناك[2]، ويقال إنه عاش أفضل أيام حياته في هراة، وإنه قبل أن يبلغ الأربعين توفي بشكل غامض، فقد قيل إنه مات بالسم أو بالسكتة القلبية، وقد دفن حياً، فأفاق في قبره، وسُمع صوته في الليل، ولما نبشوا قبره، وجدوه قد قبض على لحيته من هول القبر[3]، وكان ذلك في العام 398هـ.

هذه الرواية ساقها "**الثعالبي**" و"**ياقوت الحموي**"، لكن د. "**يوسف نور عوض**" يشكك في هذه الرواية تماماً إذ إن "**الهمذاني**" عندما ناظر "**الخوارزمي**" كان فقيراً وخاملاً، وعاش بعد المناظرة خمس سنوات فقط، ويتساءل د. "**عوض**" بالقول: "فكيف يستقيم لنا أن نسلم بهذا الكلام مع علمنا أن "**بديع الزمان**" لم يعش بعد مناظرته "**الخوارزمي**" أكثر من خمس سنوات؟ فكيف تمكّن في تلك المدة القصيرة أن يطوف بلاد خراسان وسجستان وغزنة بلداً بلداً ليجني ثمارها، مع ما نعلمه من الشقة وصعوبة وسائل السفر في تلك الأزمنة القديمة؟ تلك الحقيقة تجعلنا نقف موقف الحذر من كلام "**الثعالبي**"، ونرجح أن "**بديع الزمان**" ظل فقيراً مقاسياً طيلة حياته".[4] وهذا عكس ما ذهب إليه "**مارون عبود**" تماماً، فقد رأى أن "**الهمذاني**" لم يكن يختلف عن بطله

---

(1) ضيف، شوقي، **المقامة**، ص 15.

(2) الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ج4، ص 259.

(3) مبارك، د. زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج 2، ص 395.

(4) عوض، د. يوسف نور، **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، ط1، بيروت، دار القلم، 1979 ص 40.

"**أبي الفتح الإسكندري**" في براعة الحيلة وقوة الدهاء لتحصيل المال وكسبه دون الاهتمام بكيفية الحصول عليه[1].

وأنا أميل إلى رواية "**الثعالبي**" بسبب معرفته الشخصية بـ "**الهمذاني**" أولاً، ولإعجابه الشخصي به ثانياً، ولأن د. "**عوض**" يعتمد في رأيه على ما لا يمكن إثباته، فخمس سنوات كافية لتغيير مصائر شعوب وليس أفراداً فقط.

أما عن صفات "**بديع الزمان**"، فيقول "**الثعالبي**": "وكان مع هذا كله مقبول الصورة، خفيف الروح، حسن العشرة، ناصع الظرف، عظيم الخلق، شريف النفس، كريم العهد، خالص الود، حلو الصداقة، مر العداوة".[2]

ولكن هذه الصفات التي يختلط فيها المادي بالمعنوي تواجَه بكثير من التحفظات والاعتراضات.

فقد أشار مترجمو حياة "**الهمذاني**" إلى سلاطة لسانه إلى حد البذاءة فهو "سبّاب شتّام همّاز غمّاز تُخشى بوادرُه" [3]. ولا يستبعد "**مارون عبود**" أن يكون "**الهمذاني**" قد مات مسموماً، لأن أحداً لم يسلم من لسانه، ويدلل على ذلك بقول "**الهمذاني**": "من لقينا بأنف طويل، قابلناه بخرطوم فيل". [4]

و"**الهمذاني**" لا يتورع في مقاماته عن ذكر العورات والسوءات واستعمال ألفاظ المجون، وقد ترك الشيخ "**محمد عبده المصري**" المقامة الشامية، وأغفل بعض جمل من المقامة الرصافية، بسبب ما فيهما من مجون [5]، وكذلك فعل د. "**زكي مبارك**" في تغاضيه عن ذلك.

---

(1) ينظر: عبود، مارون، **بديع الزمان الهمذاني**، سلسلة نوابغ الفكر العربي، ط1، القاهرة، دار المعارف، 1963، ص 24- 25.

(2) الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج4، ص 263.

(3) عبود، مارون، **بديع الزمان الهمذاني**، ص 23.

(4) نفسه، ص 24.

(5) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1924، ص 7.

ووُصف "**الهمذاني**" كذلك بالحسد والغيرة، أقلقه حب الظهور، وأزعجه وشغله عما عداه، ونلحظ ذلك في المقامة الجاحظية إذ وضع نفسه فوق الجاحظ [1]. كما وُصف "**بديع الزمان**" بأنه متقلب الرأي، انتهازي، واستُشهد على هذا السلوك بمواقف من حياته الاجتماعية والأدبية، فقد تظاهر بالفقر والغنى، وكان يعيش في بلاد فيها العرب والعجم وفيها السنة والشيعة، وساير كل هؤلاء[2]، ويقول "**الهمذاني**" في المقامة القريضية:

ويحكَ هذا الزمانُ زور	**فلا يغرَّنَّك الغرور**
لا تلتزمْ حالةً ولكن	**در بالليالي كما تدور**[3]

يعتقد "**مارون عبود**" أن بطل "**الهمذاني**" هو نفسه، وأن الرجل لم يختلف عما أبدعه، ولكن ذلك قد لا يكون صحيحاً إذا عرفنا أن "**الهمذاني**" كان دائم الترحال والسفر، فإن رجلاً منافقاً بهذا القدر سيستقر في بلد واحد، وفي بلاط واحد، ولكن، أعتقد أن "**الهمذاني**" كان رجلاً حساساً ومتيقظاً ولا يطيق أن يخضع، ولهذا كان دائماً يفر بنفسه، وأعتقد أن استقراره في هراة البعيدة والنائية يعطينا فكرة عن دواخل الرجل ودوافعه. وهذا د. "**عوض**" يعتقد أن "**الهمذاني**" كان رجلاً بائساً لم يستطع أن يفهم لغة عصره ولا سلوك أهل زمانه، ولهذا، كم كان يخاطب نفسه بقوله "يا "**أبا الفضل**"، ليس هذا بزمانك، وليست هذه بدارك، ولا السوق سوق متاعك، بئست الكتب وما وسقت، والأقلام وما نسقت، والمحابر وما سقت، والأسجاع إذا اتسقت".[4]

أما آثار "**بديع الزمان**" فهي مقاماته المعروفة، ورسائله، وديوان شعر متواضع. وقد عني كثير من الأدباء على مر العصور بدراسة هذا الأديب الكبير، وشرح آثاره، والتعليق عليها، ولم يكن يعرف- وهو يعاني الفقر أو الطرد- أن ما أبدعه قلمه سيظل خالداً ما دام هناك من يتحدث العربية.

---

(1) ينظر: عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 77.

(2) ينظر: عبود، مارون، **بديع الزمان الهمذاني**، ص 24- 25.

(3) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 13.

(4) عوض، يوسف نور، **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، ص 44.

المبحث الثاني: الحياة السياسية في عصر الهمذاني:

إن القول بقدرة الواقع على قولبتنا وترتيب أولوياتنا ووضع أجنـدتنا الحياتيـة والعقليـة صحيح إلى حدٍ ما، فلكل زمان عقله، ولكل عصرٍ لغته، ورجاله، وتحدياته، وطـرق تعبيـره، ووسائل إيضاحه.

هذا الكلام ينطبق كثيراً على العصر الذي عاش فيه "**بديع الزمان الهمذاني**"، ونقصد بـه القرن الرابع الهجري أو المئة الثالثة من قيام الدولة العباسية، حيث مال معظـم دارسـي الأدب ومؤرخيه إلى القول إن دخول البويهيين بغداد العام 334هـ بمثابة بدء ذلك القرن المضـطرب والمتناقض والمتشابك[1].

وهو قرن شائك حقاً، فقد أدت الصراعات المذهبية والعقدية، والاحتقانـات الاجتماعيـة، والخلافات السياسية، إلى تصدعٍ كبيرٍ لم يصب المؤسسة السياسية، فقط، بل تعداها إلـى البنـى الاجتماعية والاقتصادية، إذ فقدت مؤسسة الخلافة العباسية دورها القيادي تماماً، وسلمت أمرهـا للمتغلبين من الأتراك والفرس والأكراد، وهذا ما سنوضحه بالتفصيل في هذا المبحث. فإذا كـان "**الهمـذاني**" قد ولد العام 358هـ، أي في العام 969م[2]، فإنه يمكن الاستنتاج أنه ولد في عصر الخليفة العباسي "**المطيـع**" (946– 974م)، وأنه مـات فـي عهـد الخليفـة "**القـادر**" (991–1031م)[3]، ذلك أن "**الهمذاني**" مات عن أربعين سنة، أي في العام 1007م[4].

ولم يكن للخليفة "**المطيع**" ومن ثم "**الطائع**" وبعد ذلك "**القادر**" من السلطة إلا الاسـم، إذ إن "**عضد الدولة البويهي**" الذي يعد من أعظم أمراء بني بويه "بل كان ألمع أمراء عصـره علـى

---

(1) الزيات، د. أحمد حسن، **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة، دار المعارف، 1954، ص 217.

(2) الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ط 3، بيروت، المطبعة البوليسية، 1960، ص 736.

(3) حتي، د. فيليب، وآخرون، **تاريخ العرب**، ط 9، بيروت، دار غندور للطباعة والنشر، 1994، ص549.

(4) الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ص736.

الإطلاق"[1] كان هو الآمر الناهي، وأنشأ إمبراطورية قاربت في اتساعها ما كان لـــــ "**هـــارون الرشيد**"[2].

و ليس أدل على ما أصاب الخلافة العباسية وبغداد ذاتها مما حصل في اليوم الذي بويـــع فيه "**المطيع**" خليفة للمسلمين، ففي كانون الثاني من العام 946م –أي قبل مولد "**بـــديع الزمـــان**" بعشرين سنة– أمر "**معز الدولة البويهي**" بسمل عيني الخليفـــة "**المســـتكفي**"، ومـــن ثـــم بـــايع "**المطيع**"، لكن وعلى عكس المتوقع، باعتبار الخليفة العباسي سنياً، أقيمـــت شـــعائر الشـــيعة، وأخصها إعلان المناحة في عاشوراء حداداً على مقتل "**الحسين**"، والاحتفال البهيج بعيد الغـــدير تذكاراً لما تذهب إليه الشيعة من أن النبي (صلى الله عليه وسلم) اختار "**علياً**" خليفة له عند غدير خم[3]. وهذا يعني أن الخلافة العباسية السنية لم تعد كذلك ابتداءً من ذلك التاريخ، بل وأكثر مـــن ذلك، فقد أطلق الحكام الجدد على أنفسهم أسماء الملوك والسلاطين، وذُكر أن "**عضـــد الدولـــة**" بالذات هو أول من اتخذ لقب شاهنشاه في الإسلام[4].

حَرِيٌّ بنا أن ننتبه هنا إلى كثرة انتشار الألقاب الطنانة الرنانة في هذا العصـــر، فالخليفـــة يحمل عدداً من الألقاب التي لا تنطبق على الواقع، وكذلك الحكام الجدد، فاللقب شاهنشاه، مـــثلاً، كان لا يعني شيئاً بتجاور ثلاثة خلفاء في العالم الإسلامي حينذاك، كان الشكل في هذا العصـــر أهم من المعنى بكثير، وهو ما سنلحظه في الأدب أيضاً.

إذاً، كانت بغداد رهينة بيد حكام شيعة أقوياء، حولوا فيها الخلفـــاء إلـــى مجـــرد أُلعوبـــة يستمدون منهم شرعية ما، أو كانوا يستعملونهم أمام الجماهير كحماة للدين ليس إلا، ولكن هـــذه الذريعة كانت تسقط تماماً عندما تصطدم المصالح، إلا أن منصب الخليفة ظل منصباً رمزياً لـــه سطوة كبيرة ومهمة، فهذا "**عضد الدولة**"، على ما فيه من قوة وأبهة وسيطرة، يقوم فـــي العـــام

---

(1) حتي، د. فيليب، **تاريخ العرب**، ص547.

(2) نفسه، ص 547.

(3) غدير خم بين مكة والمدينة تذهب الشيعة إلى أن النبي (صلى الله عليه وسلم) قال عنده: "من كنت مولاه فعلي مولاه". ابن سعد، أبو عبد الله محمد بن سعد، كتاب **الطبقات الكبرى**، ج5، بيروت، 1957، ص235.

(4) حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ص548. وشاهنشاه فارسية تعني ملك الملوك اتباعاً للقب الملكي الإيراني القديم.

980م بتزويج ابنته للخليفة "**الطائع**"، ومن ثم يتزوج ابنته أيضاً[1]، آملاً من وراء ذلك أن تؤول الخلافة إليه في نهاية الأمر.

هذه هي درجة الهوان التي وصلت إليها الخلافة في بغداد، ولهذا السبب قامت دول عدة مجاورة لبغداد، مستقلة أو تدين لها بالولاء الاسمي من أجل الشرعية أو القبول الجماهيري، ففي الوقت الذي كان فيه الخليفة لا يخرج من قصره، ولا يستطيع تحريك جندي واحد، كانت مدن كثيرة وأمراء كُثُر يدعون له على المنابر، ويضعون اسمه على النقد.

وقد كان هناك العديد من الدول التي كانت تتنازع فيما بينها ويفني بعضها بعضاً، وهي:

* الدولة المروانية: ومقرها الأندلس، وكانت في أوج مجدها، فقد كان على رأسها "**الحكم بن عبد الرحمن الناصر**" (350- 366هـ)[2]، وبما إن هذه الدولة كانت امتداداً وفرعاً للبيت الأموي في المشرق الذي انهدم بفعل الثورة العباسية، فإن الجدل على الشرعية والحكم كان مستعراً بين الخلافة العباسية- حتى بعد أن صارت اسمية- وهذه الدولة.

* الدولة الفاطمية: ومقرها مصر، إذ استولى الفاطميون- القادمون من المغرب- على مصر سنة 357هـ، أي قبل سنة من ميلاد "**الهمذاني**". ومن مشاهير هذه الدولة: "**العزيز بالله**" المتوفى سنة 386هـ، و"**الحاكم بأمر الله**" الذي اعتلى سدة الحكم في السنة ذاتها[3].

وليس بخافٍ على كل دارس للتاريخ ما كان بين البيت العباسي والبيت الفاطمي من جدال وتنافس على كل شيء: السيادة، وامتلاك الأرض، والشرعية، والقرب من العترة النبوية. ومن الغريب حقاً أن لا تنشأ علاقة ودٍّ وجوار بين الفاطميين والبويهيين على الرغم من تشيعهما، فما حصل كان عكس ذلك تماماً، إذ اصطدمت الدولتان عسكرياً على أرض فلسطين مرات عدة[4].

---

(1) السيوطي، جلال، **تاريخ الخلفاء**، ط 4، القاهرة، 1984، ص186.

(2) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ص537.

(2) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، المجلد الأول، ص240.

(4) حسن، حسن إبراهيم، **الفاطميون في مصر**، ط3، القاهرة، 1987، ص156.

* الدولة السامانية: وقد بسطت نفوذها في خراسان وتركستان، وكانت حاضرتها مدينة بخارى، وقد ولي أمرها عشرة ملوك ما بين قيامها واندثارها (261هـ إلى 389هـ)، اشتهر منهم "**منصور بن نوح**" الذي ولي ما بين (350- 366هـ)، وابنه "**نوح بن منصور**" الذي ولي في الفترة ما بين (366- 387هـ)، وكان هؤلاء شيعة يميلون إلى قوميتهم الفارسية، وشجعوا الأدب والفن الفارسيين، وعاصرهم "**الهمذاني**". وقد قضى على هذه الدولة الغزنويون[1].

* الدولة الغزنوية: ومقرها غزنة، أقامها ملوك أتراك، أشهرهم "**محمود الغزنوي**" الذي حكم ما بين (388- 421هـ)، وهو من فتح أقساماً من الهند، وكذلك أخذ بخارى من السامانيين، وأنهى حكمهم فيها، وامتد سلطانه إلى أفغانستان وتركستان وخراسان وطبرستان وسجستان. وقد اصطدم هذا السلطان- وهو سني- ببني بويه، وأخذ منهم الري وأصبهان، وقد اعترف، أيضاً، بالخليفة "**القادر**"، ودعا له على المنابر[2]. ونلحظ هنا اضطراب الدول، وسرعة تكونها واندثارها، وكثرة الحروب فيما بينها، وتنازع الشرعية على الخليفة العباسي، فالسلطان "**محمود**" يعترف بـ "**القادر**" خليفة، فيما الخليفة نفسه أسير لدى البويهيين في بغداد.

* الدولة الحمدانية: وقامت بين النهرين وحلب، أسسها عرب على المذهب الشيعي، حكم منهم أربعة في الموصل وخمسة في حلب، هاجمهم البويهيون سنة (380هـ)، وأخذوا منهم الموصل، ثم استولى الفاطميون على حلب سنة 394هـ[3]، أي قبل موت "**بديع الزمان**" بأربع سنوات تماماً.

* الدولة الزيارية: ومقرها في جرجان بطبرستان، أقامها فرس يدينون بالمذهب الشيعي، وقد استمرت ما بين العامين 316هـ إلى 434هـ، وكان من أشهر أمرائها "**شمس المعالي قابوس بن وشمكير**" الذي حكم ما بين (366- 403هـ)[4].

---

(1) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، المجلد الأول، ص 536.

(2) حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ص540.

(3) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، المجلد الأول، ص537.

(4) نفسه، ص535.

* الدولة البويهية: وقد تغلب البويهيون على الخلافة العباسية، وجعلوها بين أيديهم كما ذكرنا من قبل. وامتدت دولتهم حتى شملت العراق وفارس وخراسان، وكان أعظم ملــوكهم– كمــا ذكــر سابقاً– "**عضد الدولة**" الذي توفي في العام 372هـــ، وخلفه ابنه "**شرف الدولة**"، ومن ثم "**بهــاء الدولة**" الذي توفي في العام 403هـــ، أي بعد موت "**الهمذاني**" بخمسة أعوام فقط[1].

يمكن القول والحالة هذه إن هناك ثلاث دول متجاورة كانت تتنازع فيمــا بينهــا، بحكــم الجيرة الجغرافية، مرة، وبحكم الخلاف العقدي، مرة أخرى، وأثرت على "**بديع الزمان**" بشــكل مباشر، إذ إنها حددت اتجاهاته وأفكاره وطريقة عيشه، أما الدولة الأولى فهي الدولة البويهيــة التي شهد "**الهمذاني**" مجدها وقوتها، ثم الدولة السامانية التي شهد الرجل نهايتها واندثارها على يد الغزنويين، وأخيراً دولة الغزنويين ذاتها التي عاش في كنفها حتى آخر أيامه في مدينة هرات أو هيرات، وهي تقع الآن شمال أفغانستان[2].

ولنضع الملاحظات التالية على سيرة "الهمذاني" من خلال العرض السابق:

أولاً: أنفق ثماني عشرة سنة متنقلاً بين الري وجرجان ونيسابور وعدد من البلاد داخل خراسان حتى استقر في "سجستان"، ثم يستقر أخيراً في "هرات"، ولندلل على ذلك بهذا الجدول (مستعينين بالتواريخ ذات العلاقة):

البلد	همذان	الري	نيسابور	بلاد في خراسان	سجستان	هرات
المدة	سنتان	سنتان	سنة	6 سنوات	سنتان	7 سنوات

إن هذا التنقل السريع والمضطرب والغامض في بعض الأحيان يشــير إلــى اضــطراب الأحوال السياسية وتغير الولاءات وتفشي المؤامرات والدسائس، ويبدو أن "**الهمذاني**" كان يختار أسهل الحلول، أي الفرار والغياب.

ثانياً: سرعة وقوع الجفاء أو النفرة من الحاكم أو الرئيس الذي ينزل "**الهمذاني**" بساحته، وهــذا يدل على أمر آخر غير ذلك الذي أشرنا إليه في النقطة السابقة، ألا وهو أن "**الهمذاني**" قد يكون

(1) نفسه، ص533.

(2) ضيف، شوقي، **المقامة**، ص 14– 15.

حساساً من كل شيء، سريع الغضب والانفعال، لا يرغب في أن يكون تابعاً أو شخصاً من الحاشية، ويبدو أنه كان مستقل الرأي، قوي الشخصية، الأمر الذي يجعل من العلاقة مع الحاكم– حتى ولو كان مضيفاً– أمراً بالغ الصعوبة. ويدل ذلك، أيضاً، على أن "**الهمذاني**" لم يكن صاحب ولاءات سياسية تمنعه من التنقل بين الدول المتحاربة، فهو ينتقل من الدولة السامانية إلى الغزنوية بهدوء، ويرضى أن يمدح السلطان "**محمود الغزنوي**" العدو الألد للدولة البويهية.

ثالثاً: ويبدو أن للرجل سمعة طيبة كعالم لغوي وشاعر وناثر ممتاز رفيع المستوى، إذ لم يكن يجد صعوبة في أن يحل ضيفاً معززاً مكرماً على بلاط الحاكم– تجدر ملاحظة أن الأمراء في ذلك الوقت كانوا يتسابقون على استضافة العلماء والأدباء ليجعلوا من بلاطهم شبيهاً بالبلاط العباسي الذي اختفى–.

رابعاً: من الواضح أن هروب "**الهمذاني**" إلى الشرق القصي والبعيد عن حواضر الإسلام ذات السمعة يعني أنه– ضمن أسباب أخرى– كان يرغب في الراحة والهدوء، ويدل على ذلك أنه أرسل لوالده وعائلته أن يلحقوا به، وكأنه وجد ضالته أو جنته التي حلم بها. ويقول مؤرخو حياته إنه اقتنى عقاراً ومزارع، ما يدل على الرغبة في الاستقرار وعدم التنقل. ويمكن القول إن هذا الرجل الذي عاش في عصر مضطرب، بل شديد الاضطراب، رغب جداً في أن يقضي حياة هادئة بعيداً عن كل الصراعات.

خامساً: إن رجلاً مرتحلاً طيلة حياته بهذه الطريقة سيكون أول اهتماماته تأمين لقمة العيش أولاً، أي البحث عن المال، فإذا عرفنا أن الحروب سبب من أسباب الإفقار، وسبب من أسباب انتشار الجريمة والرذيلة وانعدام الأخلاق وتدني السلوك، فإن "**الهمذاني**" قد خبر كل هذه التجارب– يدل على ذلك وصفه أساليب ذوي المهن البسيطة ولغة السوقة، وذكره أساليب اللصوص وغيرهم في مقاماته–.

لكن– وعلى رغم الاضطراب السياسي والاجتماعي في عصر "**الهمذاني**" – يمكن القول إن بضاعة الأدب كانت بضاعة رائجة، وأهلها وشيوخها مدعوون ومحتفى بهم، ذلك أن البلاط العباسي الباهر الذي اختفى منذ زمن شكّل السقف والذائقة لكل السلاطين والأمراء الذين ظهروا من بعده، كان الكل يريد تقليد المثال، حتى أصغر رئيس في أبعد مدينة من العالم الإسلامي في ذلك الوقت.

المبحث الثالث:الحياة الاجتماعية والاقتصادية في عصر الهمذاني:

إن رسم صورة حية نابضة للحياة الاجتماعية والاقتصادية التي عاش فيها "**الهمذاني**" سيعطي بلا شك الخلفية الحقيقية التي استقى منها هذا المبدع صوره وموضوعاته، وهي، أيضاً، ما دفعه إلى ترتيب أولوياته، فالأدب في النهاية بلغته وأسلوبه ابن مكانه وزمانه.

إن العصر الذي عاش فيه "**الهمذاني**" كان عصر انحطاط القيم، وانهيار السقوف الأخلاقية، وذلك راجع إلى الاختلاط، واختلاف الشعوب، وصراع المذاهب، وسرعة زوال الدول ونشوئها. وإذا كان صحيحاً أن لكل عصر عقلاً وذائقة وسلوكاً، فإن ذائقة القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) كانت ذائقة منخفضة، ونستدل على ذلك بما يلي:

أولاً: كان لتغلب العناصر التركية والفارسية وانحسار العنصر العربي– بما يحمل أو يدعي من فضائل أخلاقية– أكبر الأثر في إدخال عادات وتقاليد وسلوكات لم تكن مألوفة، فإذا عرفنا أن تلك العناصر هي الحاكمة، فإن سلوكها سيعم وينتشر ويعد هو السلوك الحميد، فقد ألف المجتمع البويهي– الذي عاش في كنفه "**الهمذاني**"– المجون والخمر والغناء، ذلك أن السلطان لم يكن يعاقب عليها[1]. يضاف إلى ذلك انقسام هذا المجتمع طبقياً إلى ثلاث طبقات، أولاها: ذوو السلطان من أمراء وولاة وكبار الموظفين، وهم طبقة مترفة، قام غناها على الضرائب الكثيرة التي تصب في خزائنها، وكذلك من الموارد التي كانت تحصل عليها بسبب الحروب– يجدر التذكير هنا بأن البويهيين توسعوا في كل الاتجاهات طيلة مئة عام–. وينقل إلينا الدكتور "**شوقي ضيف**" في مؤلفه (عصر الدول والإمارات) "صوراً باذخة وباهرة عن قصور هؤلاء وملابسهم وطرق معيشتهم، فملابسهم كانت موشاة بالذهب المنسوج على شكل أزهار الربيع التي يفوح منها العنبر والطيب، أما بيوتهم من الداخل فقد غشيت سقوفها بالساج، وزينت تعاريجها بالأبنوس والعاج مع أروقة وأبهاء وأواوين مفروشة بالطنافس والأبسطة، ومقاعد مموهة بالذهب

---

(1) ضيف، شوقي، **عصر الدول والإمارات**، مصر، دار المعارف، 1958، ص 251– 256.

ومطارح محشوة بريش العصافير الهندية، وتنضح البيوت برائحة العطر والمسك والعنبر والعود"[1].

أما أكل هذه الطبقة ومراسم الطعام، فقد بلغا حداً من التعقيد و"البروتوكول" يستوقف الباحث، "إذ كانوا يضيفون إلى طعامهم أنواع الطيب، وماء الورد، والتفاح، وحب الرمان، والزعفران، وحين يرفع الطعام، يغسلون أيديهم بمناديل ألين من القز وأنعم من الخز، ثم تزين المائدة بالجوز واللوز المقشورين وأنواع الحلوى المعطرة وأنواع الفواكه والأزهار والأنوار"[2].

وكان لمجال الشرب بين أفراد هذه الطبقة شأن كبير، فقد حدثنا التاريخ عن مجالس "**عز الدولة البويهي**" ووزيره "**المهلبي**"، وكذلك "**عضد الدولة**"– وهو أعظمهم–، وتميزت هذه المجالس– بما فيها من مجون– بحضور كبار الفقهاء والقضاة الذين كانوا يطرحون مظاهر الوقار، وينخرطون في الغناء والشرب بكؤوس من ذهب، وذُكر أنهم كانوا ينقعون لِحاهم في هذه الكؤوس المملوءة حتى تتشرب أكثره، ويرش بعضهم بعضاً به، وكان الرقص يأخذ منهم كل مأخذ إلى الصباح، عندها فقط يعودون لعاداتهم في التوقر والتحفظ[3].

"ويحكى عن "**عز الدولة بختيار بن معز الدولة**" أنه كان يقضي معظم وقته في الصيد والأكل والشرب والسماع واللهو واللعب بالنرد"[4].

ومن الجدير ذكره أن "**الهمذاني**" كتب مقامة كاملة عن فساد القضاة بالذات في العهد البويهي، ومن المؤكد أن صورة القاضي الذي يسكر في الليل ويتوقر في الصباح كانت في ذهنه.

---

(1) نفسه، ص 256، وللاستزادة ينظر: ابن خلدون، **المقدمة**، بيروت، دار الكتاب العربي، 1967، ص 170.

(2) ضيف، شوقي، **عصر الدول والإمارات**، ص 256، وينظر: ابن خلدون، **المقدمة**، ص 144، و214.

(3) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج3، القاهرة، دار الطباعة المصرية، 1975، ص366.

(4) ضيف، شوقي، **عصر الدول والإمارات**، ص255، وينظر أيضاً: مسكويه، **تجارب الأمم**، ج6، مطبعة شركة التمدن الصناعية، 1934، ص386.

كانت تلك ملامح من أحوال الطبقة المترفة التي تأتي على رأس الهرم الاجتمــاعي، أمــا الطبقة السفلى في المجتمع البويهي فكانت طبقة العامة التي كان نصيبها من الترف والنعيم قليلاً، وقد عانت غالبيتها من الفقر والضنك لكثرة الضرائب التي كانت تجبى منها، ولقلــة مــا يعــود عليها من الكسب، وقد صارت هذه الطبقة، أحياناً، إلى البؤس الشديد بسبب قلة مواردها، ولهــذا كثر فيها العيارون والشطار، وهم الذين أحسوا الفارق الكبير بين حياتهم وحياة الطبقة العليا التي يرونها تتمرغ في أعطاف النعيم والترف والبذخ، وقد أدى هذا الفارق الكبير إلى أن يقوم الفقراء بإحراق بغداد العام 364هــ (أي بعد ميلاد "**الهمذاني**" بست سنوات)، ولم يكتف هؤلاء بذلك، بل إنهم شكلوا من بينهم عصابات كانت تأخذ "ضرائب" من أسواق بغداد نفسها، وسمّى زعماء هذه العصابات أنفسهم "قُوّاداً"، ولهذا فإن أفراد هذه الطبقة اضطروا إلى سلوك طرق مختلفة لكســب قوتهم، تراوحت بين السرقة والنهب وانتهاج أساليب غير كريمة للعيش، ومنهم من ترك كل ذلك واتجه إلى الانقطاع للعبادة والتصوف(1).

مظاهر الحياة هذه، بكل تفاصيلها، لقيت دعماً من الطبقة السياسية الحاكمة البويهية، حتى إن "**عضد الدولة**" –الذي أهمل الشريعة، وليس فقط بسبب كونه شيعياً– فرض على الراقصــات بفارس ضريبة، وكان يضمّن هذه الضريبة(2).

أما الطبقة الوسطى من الناس في ذلك المجتمع، فقد نعمت بالثروة وبالقدر الذي يجعل من حياتها هادئة دون اضطراب– شأن كل طبقة وسطى في كل مجتمع–. يذكر هنا أن أهل الذمــة عوملوا بتسامح منقطع النظير بسبب ما كانوا يدفعونه من جزية، وهي التي لم تكن تتجاوز ثلاثة دنانير لأصحاب الثراء(3).

وقد تسامح المجتمع البويهي والسلطة الحاكمة– إن لم يشجعا ذلك أصــلاً– فــي مســألة الاحتفالات بالأعياد، فقد كان المجتمع– على اختلاف طبقاتــه– يشــارك فــي جميــع الأعيــاد

---

(1) ينظر: الزهيري، محمود غناوي، **الأدب في ظل بني بويه**، ط1، مصر، مطبعة الأمانة، 1949، ص 36– 45.

(2) متز، آدم، **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري**، ج2، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، ط4، بيروت، دار الكتاب العربي، 1967، ص141.

(3) نفسه، ج2،، ص142.

والمناسبات الدينية لكل الأديان، الإسلامية والفارسية والمسيحية، ولكن أعياد الفرس كانت تحظى باهتمام كبير، إذ كانت بغداد تتزين وتشعل النيران في السفن والزوارق بدجلة، وتخرج العامة للفرجة وبأيديهم الشموع[1]. وتجدر الإشارة إلى أن الدويلات التي ذكرناها في المبحث السابق شجعت كل ما هو فارسي، ثقافة ولغة وحضارة، وكأن ذلك كان نوعاً من الشعور القومي أو استيقاظ الاهتمام بالهوية الفارسية، وسنشير إلى ذلك أيضاً.

وقد وجدت حياة المجون، وانخفاض السقوف الأخلاقية، والتهتك المدعوم رسمياً، من يعبر عنها شعراً كما في شعر "**السَّلامي**" و"**صريع الدلاء**"[2] وغيرهما.

ولكن ذلك لم يمنع– في الوقت ذاته– أن يشهد هذا العصر، أيضاً، ثمرات ناضجة ومهمة في الأدب والفن والعلوم والعلوم الفقهية، ويكفي أن نشير إلى "**السبكي**" الذي وضع كتاب "طبقات الشافعية"، و"**ابن خلكان**" الذي وضع "وفيات الأعيان"، وغيرهما كثير.

ثانياً: في وصف نادر للشخص "الظريف"، أي المقبول اجتماعياً في القرن العاشر– عصر "**الهمذاني**"– يكتب "**الوشّاء**" في مؤلفه الذي سماه "كتاب الموشّى" [3] وصفاً شاملاً ودقيقاً للسلوك المقبول والمطلوب في المجالس، فيقول عنه إنه: "يتحلى بالأدب الجم والمروءة والظرف، يتجنب المزاح، ويرغب في صحبة الأخيار من أهل الصلاح والإيمان، يكره الكذب ويفضل الصدق، وينفذ المواعيد، ويكتم السر، ويرتدي اللباس الحسن غير القذر الرث، ويكثر من الضحك والكلام عند حضور المائدة، يصغر اللقمة، ولا يعجل في مضغ الطعام، ولا يلطع أصابعه، ويتجنب

---

(1) نفسه، ج2، ص 145.

(2) السلامي هو أبو الحسن محمد بن عبد الله من ولد الوليد بن الوليد بن المغيرة المخزومي، وسمي السلامي نسبة إلى دار السلام، ولد العام 336هـ، مدح الصاحب بن عباد وعضد الدولة وتوفي سنة 393هـ.
وصريع الدلاء هو أبو الحسن علي بن عبد الواحد، عرف أيضاً بقتيل الغواني، اشتهر بمجونه وتوفي العام 412هـ. (للاستزادة ينظر: جرجي زيدان، **تاريخ آداب اللغة العربية**، المجلد الأول، ص564 و568).

(3) الوشّاء هو: أبو الطيب محمد بن أحمد بن إسحاق الأعرابي الوشّاء، أحد الأدباء الظرفاء، صنف كتباً في الأشعار والأخبار، ذكر له منها ابن النديم في "**الفهرست**" 20 مؤلفاً لم يصل إلينا منها سوى كتابين هما: الموشّى، وفيه وصف للأزياء التي كانت شائعة في القرن الرابع الهجري، ووصف لأحوال الناس وأسلوب حياتهم في ذلك العصر. والكتاب الثاني هو: "تفريج المهج وسبب الوصول إلى الفرج". وقد ذُكرت أخبار الوشّاء في كتاب "**طبقات الأدباء**" لابن العميد.

الثوم والبصل، ولا يستعمل مسواك الأسنان في الخلاء والحمام ومحفل الناس وقارعة الطريق"[1].

إن هذا الوصف النموذجي للمقبول اجتماعياً يتقاطع مع ما عرف عن "**الهمذاني**" نفسه عند الكلام عنه من جانبه الشخصي. إن إيرادنا هذا الوصف للسلوك الاجتماعي المقبول يأتي للتدليل على تعقيد الحياة الاجتماعية، أولاً، وللتذكير بالسقف الأعلى للسلوك الحسن، ثانياً. بكلمات أخرى: إن الكتابة عن السلوك المطلوب تعني إما غيابه أو تأكيده.

ثالثاً: إذا كانت كثرة الحمّامات واتخاذ الأرقاء والعبيد وانتشار الجواري اللواتي قيل فيهن: "إنه لم يبتلِ الناس ببلية أعظم منهن"، كما يقول "**الوشاء**" أيضاً، معياراً على مستوى الحياة في ذلك القرن، فإن من الصحيح القول إن ذلك كان في أوجه وذروته. أما أنواع اللهو التي كانت سائدة فيمكن إجمالها كالآتي: الشطرنج[2] وهي من الألعاب المنزلية، وكذلك النرد، وكذلك كانت هناك ألعاب خارج المنزل كالرماية، والجوكان[3]، والصولجان، ولعب السيف والترس، والجريد، وسباق الخيل، وكذلك لعبة الطبطاب[4]، وهي خشبة عريضة يلعب بها– بما يشبه لعبة التنس–، وقد شاعت في ذلك القرن عادة تربية البزاة والبواشق– تأثراً بتقاليد فارس– [5]، وكذلك تربية الحيوانات المتوحشة كالأسود والنمور والأفاعي السامة[6].

نخلص من هذا كله إلى أن القرن الرابع الهجري (أو العاشر الميلادي) الذي عاش فيه "**بديع الزمان**" كان يتصف بما يلي:

---

(1) حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ص 404– 405.

(2) الشطرنج لفظة مأخوذة من السنسكريتية، وهي لعبة من أصل هندي، وقد ذكرها المسعودي في كتابه "**مروج الذهب ومعادن الجوهر**"، ج9، القاهرة، 1958، ص159.

(3) من الفارسية ومعناها العصا المعقوفة، (المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج9، ص 72).

(4) المسعودي، **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج8، ص 296.

(5) ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج2، ص (172)، ومن أوائل الذين أشاروا إلى هذا الموضوع، أيضاً، أسامة بن منقذ في كتابه "الاعتبار" الذي نشر أول مرة عام 1930، في برنستون، ثم أعيد تحقيقه في مصر العام 1984 بشروحات وافية للمعاني والإشارات.

(6) نفسه، ص 174.

أ- كان مجتمعاً طبقياً فيه فوارق واضحة.

ب- كان مجتمعاً لا يملك مرجعيات أخلاقية واضحة.

ج- كان مجتمعاً شكلانياً، مزدوج المعايير، له ظاهر وباطن.

د- كان مجتمعاً متعدد الثقافات، والأعراق، والعقائد، واللغات، أيضاً، حتى أصبحت اللغة الفارسية لغة رسمية معترفاً بها ويؤلَّف بها.

ه- كان مجتمعاً غير آمن بسبب الحروب والثورات وتقلب الدول ومزاج الحكام، وكان "**عضد الدولة**"- ومن خلفه أيضاً- ينكل بوزرائه أو من يغضب عليهم ويصادر أموالهم، كما فعل بوزيره "**المهلبي**" نفسه(1).

و- كان مجتمعاً يولي أهمية واحتراماً للمثقف باعتباره قادراً على إضفاء الشرعية العَقَدية أو الثقافية لذوي الأمر، فيما كان على المثقف في المقابل أن يسير على حد السكين حتى لا يُغضِب ولا يَغضب.

ز- إن وضع المرأة في ذلك العصر شهد تناقضاً شديداً في أهميته، ففي الوقت الذي تقدم فيه وضع الجارية تراجع وضع المرأة الحرة(2).

رابعاً: أما بالنسبة للحياة الاقتصادية في ذلك القرن، فيمكن القول إنها كانت مزدهرة ازدهاراً نستغرب معه انتشار الفقر بين أوساط الطبقة السفلى، ولكن ذلك دليل على سطوة الحاكم واعتباره المال العام جزءاً من ماله الخاص. لقد استطاع التجار المسلمون أن ينشئوا شبكة تجارة عالمية وصلوا فيها إلى الصين شرقاً، وكانت مرافئ بغداد والبصرة والقاهرة والإسكندرية مراكز مهمة للتجارة البرية والبحرية، وكانت أساسَ التجارة مادةُ الحرير التي كانوا يجلبونها من

---

(1) ضيف، شوقي، **عصر الدول والإمارات**، ص 234.

(2) أبو درويش، اعتدال، **صورة المرأة في شعر البلاط البويهي**، رسالة ماجستير، مخطوطة، قدمت لجامعة اليرموك في كانون الثاني من العام 1988.

الصين إلى آسيا، ومن ثم إلى الغرب، وقد سلكت هذه التجارة طريقاً يدعى "طريق الحرير" الذي يمر بمدينة سمرقند وتركستان وأعالي بلاد فارس[1].

وتحدثنا كتب التاريخ عن المصادرات التي كان ينفذها الخلفاء بحق تجار أغنيـاء كانـت تصل ثرواتهم في بعض الأحيان إلى ملايين عدة من الدنانير، ولعل في قصة "**عضد الدولة**" مع وزيره "**المهلبي**" دليلاً على ذلك، وقد حدث "**الإصطخري**" في كتابه "المسـالك والممالـك" عـن بعض تجار البحر أن ثروته بلغت أكثر من أربعة ملايين دينار.

والأمر ينطبق على الصناعة، فقد تركزت صناعة السجاد والنسيج الموشى للتعليق علـى الجدران في آسيا الغربية، وكذلك القطن والمنسوجات الصوفية والـديباج والأطلـس والأثـاث وأواني المطبخ، وقد تركزت هذه الصناعات في فارس والعراق[2]. وقـد اشـتهرت خراسـان بأغطية الفرش والستائر وأغطية المقاعد والمساند، واختصت بخارى بسجادها الفاخر. وقد أورد "**المقدسي**" و"**ابن حوقل**" و"**ياقوت الحموي**" في مؤلفاتهم لائحة الصادرات لكل مدينة بمفردها من مدن خراسان وفارس وما وراء النهر، وهو دليل على نمو الصناعة وتقـدمها[3]، ومـن تلـك الصناعات: الصابون والبُسط وقناديل النحاس والآنية المصفحة وعباءات اللباد والفرو والعنبـر والعسل والبواشق والمقصات والإبـر والسـكاكين والسـيوف والقِسِـيّ والموائـد والمقاعـد والشمعدانات والمزهريات والفخار، وتجدر الإشارة، أيضاً، إلى صناعة الـورق التـي دخلـت أواسط القرن الثامن الميلادي من الصين عن طريق سمرقند، وقد اشتهرت المدينة بما تصـنعه من ورق يعد منقطع النظير، وقد افتتح أول معمل لهذه الصناعة في المدينة المذكورة في حـدود عام 900 ميلادية[4].

---

(1) الإصطخري، **المسالك والممالك**، ليدن، 1972، ص127، ص 139.

(2) حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ص 413.

(3) نفسه، ص 414.

(4) حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ص 415.

وقد اشتهرت خراسان بالرخام والزئبق والياقوت واللازورد، واشتهرت كرمان بالرصاص والفضة، ونيسابور بالفيروز، وتبريز بالصلصال والرخام، وأصبهان بالإثمد **(الكحل)**، وبلاد الكرج (على جنوب البحر الأسود وغربه) بالنفط[1].

وما يقال عن الصناعة يقال عن الزراعة، فقد اهتم بها الخلفاء العباسيون، وقلدهم في ذلك المتغلبون من الأمراء الأتراك والفرس، فقد شقوا قنوات جديدة، وقد ذكر "**المسعودي**" أن "**الرشيد**" فكر بشق قناة تربط البحر الأحمر بالأبيض– قبل دليسبس بألف سنة–[2]. يذكر هنا أن العرب كانوا ينظرون باحتقار إلى الزراعة، ولم يشتغلوا بها، فيما قامت بذلك عناصر أخرى، وكانت أهم غلال العراق: الشعير والحنطة والتمر والسمسم والقطن والقنب، وكذلك الجوز والبرتقال والباذنجان وقصب السكر والترمس وأنواع الزهور المختلفة. وقد نافست خراسان العراق في ميدان الإنتاج الزراعي، خصوصاً سجستان، ووصفت خراسان بأنها "المملكة بأسرها"، أما بخارى فقد كانت جنة حقيقية في أيام السامانيين– الذين عاش "**الهمذاني**" في كنفهم ردحاً طويلاً من الزمن–، إذ يقع وادي الصُّغْد بين سمرقند وبخارى، وهذا الوادي يعد من جنات الأرض الأربع (والثلاث الأخرى هي شِعب بوان في فارس، وبساتين الأبلَة الممتدة من البصرة إلى الجنوب الشرقي، وغوطة دمشق)[3].

وقد زرعت في هذا الوادي أنواع الفاكهة والخضراوات وكذلك الزهور، الأمر الذي أدى إلى صناعة العطور في فيروز أباد في فارس، وكذلك نيسابور[4].

إن العرض السابق يشير إلى ما يلي:

* كان العالم الإسلامي مفتوحاً ومتنوعاً، ويشكل قلب العالم المتحضر، إذ كانت تصل إليه أفضل أنواع المنتوجات وأجودها، وكان في الوقت ذاته قادراً على تصدير مثيلاتها إلى الخارج.

---

(1) نفسه، ص 417.

(2) المسعودي، **التنبيه والإشراف**، ج4، ليدن، 1974، ص 98.

(3) حتي، فيليب، **تاريخ العرب**، ص 419.

(4) نفسه، ص 419.

* لعب العالم الإسلامي دائماً مركز اتصالات العالم، ويعني ذلك التلاقح الفكري والثقافي والمادي، وكان المُسْلم- بغض النظر عن قوميته- على اطلاعٍ كافٍ بما حوله.

* لقد كان المجتمع الإسلامي نشيطاً وفاعلاً ولم يتكاسل في النهوض الحضاري بكل جوانبه، وهذه النقطة مهمة في بحثنا، ذلك أن النشاط يعني "التدافع" و"التنافس"، الأمر الذي يعكسه- وعكسه بالفعل- الأدب وغيره من الفنون النخبوية.

* هذا العالم، وبالتالي المجتمع، وإن كان مجتمعاً إقطاعياً حربياً، أنتج- إضافة إلى الفنون المختلفة- مآثر زراعية وصناعية وفتوحات تجارية تحسب له.

وعليه، فإن "**الهمذاني**" عاش في عصر متحرك وفاعل ونشيط على رغم كل ما شهده هذا العصر من انهيارات على المستوى السياسي والأخلاقي والاجتماعي، وهو ما نلمسه في مقاماته التي سجل فيها ذلك النشاط وتلك الانهيارات.

المبحث الرابع: الحياة الثقافية والفكرية في عصر الهمذاني:

كان القرن الرابع الهجري عصر ضعف الدولة العباسية وهوانها، وظهور دويلات متعددة متجاورة ومتحاربة على كل شيء تقريباً: النفوذ والسلطة والمذهب والمرجعية وحتى الأولويات. وكان ذلك دليل ضعف سياسي واضح- باستثناءات قليلة، خصوصاً فيما يتعلق بالدولة الغزنوية التي استمرت عملياً في الفتوحات داخل القارة الهندية-، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الحروب الصليبية بدأت مع نهاية هذا القرن، دلالة الدرجة القصوى من الضعف الذي شعرت به ممالك الفرنجة.

وعلى رغم هذا الضعف الذي لحق بالعالم الإسلامي في هذا القرن، فإنه القرن الأخصب فكرياً وثقافياً، وهو الأغنى بالإنجازات العقلية، وهو الأثرى في كمية النتاج النخبوي ونوعيته، وفيه اجتمع عشرات المئات من الأدباء والمفكرين والفلاسفة، ولم يحصل أن اجتمع في قرن من هؤلاء كما اجتمع في هذا القرن الذي "وهب لهم الحرية الكفيلة بأن يختار كل أديب نمط تفكيره وأسلوب حياته وطريقة التعبير عن نفسه"[(1)].

ولرسم صورة عن الحياة الثقافية والفكرية في هذا القرن نورد ما يلي:

أولاً: إن كثرة الدويلات، وتعدد السلاطين والملوك والأمراء، دفعا إلى استقطاب العلماء والأدباء- نجوم ذلك العصر وربما كل عصر-، وقد كان الدافع إلى ذلك رغبة أولئك الأمراء في إحاطة أنفسهم بتلك النخبة، أو لتجميل البلاط بهم، أو للدفاع عنهم، أو للهيبة والتجمل، أو للمنافسة مع بلاطٍ آخر، أو للعصبية المذهبية أو العَرقية، أو لكل ذلك مجتمعاً.

وقد ساعد في ذلك استقلال تلك الدويلات بمواردها المالية، وعدم إرسالها إلى بغداد جزية ولا خراجاً، وبالتالي كان المال متاحاً وكثيراً لمنحه لهؤلاء العلماء والأدباء والشعراء. إن التفرقة السياسية والمذهبية في القرن الرابع الهجري أدت فيما أدت إليه إلى رواج بضاعة الأدب والعلم- بكل مجالاتهما ومستوياتهما-، وفي ذلك يقول "**مارون عبود**": "لقد كان هبوط الخلافة

(1) الزعيم، د. أحلام، **قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية**، دمشق، مطبعة الاتحاد، 1990-1991، ص 415.

في القرن الرابع ارتفاعاً للأدب، فلولا هذه الحضرات التي تدفقت منها الأموال كالأنهار لم يبدع "**الهمذاني**" مقاماته التي كان لها أبعد الأثر في الأدب العربي.

إن عصراً عُملتْ فيه "ألف ليلة وليلة"، أو قصة "**عنترة**"، لهو عصر يستحق أن يسمى زبدة الحقب، كما قال "**أبو تمام**" في وقعة عمورية: ما رأيت عصراً حفل بالأدب والعلماء والشعراء كهذا العصر، أليس هو عصر "**المتنبي**"، و"**ابن العميد**"، و"**ابن عباد**"، و"**الخوارزمي**"، و"**بديع الزمان**"، و"**التوحيدي**"، و"**الصابي**"، و"**ابن فارس**"، و"**ابن دريد**"، و"**الشريف الرضي**"، و"**ابن حجاج**"، و"**الثعالبي**"، و"**أبي فراس**"، و"**كشاجم**"، و"**الفارابي**"، و"**الأصفهاني**"، و"**الجوهري**"، و"**الزوزني**"، و"**الأشعري**"، و"**العكبري**"، و"**التهامي**"، و"**ابن يوسف**"، و"**ابن سينا**"، و"**المعري**"، و"**القالي**"، و"**الجرجاني**"، و"**الطبري**"، و"**المسعودي**"، و"**الرازي**"، و"**ابن النديم**"، و"**ابن عبد ربه**"، و"**ابن هاني**"، و"**النامي**"، و"**الببغاء**"، و"**الوأواء**"، و"**ابن خالويه**"، و"**ابن جني**"، و"**أبي علي الفارسي**".."[(1)].

وما خلص إليه "**مارون عبود**"- في كتابه عن "**بديع الزمان**"- فصّله "**الزيات**" في كتابه "تاريخ الأدب العربي" إبان الدولة البويهية في العراق وفارس، والدولة السامانية، والدولة الغزنوية، والدولة الحمدانية، وما استقدمته كل دولة من العلماء والأدباء على النحو التالي: [(2)]

الدولة	من استقدمته من العلماء والأدباء
1. الدولة البويهية في العراق وفارس:	"**ابن العميد**"، "**الصاحب بن عباد**"، "**سابور بن أردشير**"، "**الحسن المهلبي**"، "**أبو إسحاق الصابي**"، "**أبو علي الفارسي**"، "**المتنبي**"، "**السلامي**".
2. الدولة السامانية:	"**البلعمي**"، "**الدقيقي**"، "**الفردوسي**"، "**ابن سينا**"، "**أبو بكر الخوارزمي**"، "**الهمذاني**".
3. الدولة الغزنوية:	"**الفردوسي**"، "**ابن سينا**"، "**البيروني**"، "**أبو سهل الفيلسوف**"، "**أبو الحسن الخمار الطبيب**"، "**أبو نصر العرّاق الرياضي**".
4. الدولة الحمدانية:	"**المتنبي**"، "**ابن جني**"، "**أبو فراس الحمداني**"، "**السريّ الرفاء**"، "**النامي**"، "**الببغاء**"، "**الوأواء الدمشقي**".

---

(1) عبود، مارون، **بديع الزمان الهمذاني**، ص 14.

(2) يراجع: الزيات، أحمد حسن، **تاريخ الأدب العربي**، ص217- 219، وكذلك: زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، المجلد الأول ص532- 538.

هذا ولم نذكر ما كان عليه البلاط الأموي في الأندلس، وكذلك الفاطمي في مصر، إذ عني هذان البلاطان بالذات بجمع الكتب في مكتبات خاصة كانت تضم عشرات الآلاف مـن الكتـب، ويبدو أن ذلك العصر تميز بقوة الأعلام لما فيه من تنابذ وتناحر سياسي ومذهبي، ولهـذا كـان العالم مطلوباً من أجل التأصيل للأفكار والعقائد، ومن أجل الهيبة والسمعة والصيت.

ثانياً: يضاف إلى ما ذكر أن بعض هؤلاء الأمراء أو السلاطين كانوا من أرباب العلـم والأدب، أي أن استقدامهم العلماء والأدباء وتشجيعهم إياهم ليسا أمرين غـريبين، فـ"**عضـد الدولـة البويهي**" كان صاحب آراء في الشعر والأدب والعلم، وقد قيل عنه: "كان على مُكْنَـةٍ لـه فـي الأرض، وجُعل إليه من أزِمّة البسط والقبض، وخُصّ به من رفعة الشأن، وأوتـي مـن سـعة السلطان، يتفرغ للأدب، ويتشاغل بالكتب، ويؤثر مجالسة الأدباء على منادمة الأمـراء، ويقـول شعراً كثيراً"[1]. وكان "**عز الدولة أبو منصور بختيار بن معز الدولة**" شاعراً **(حكـم مـا بـين 356– 367هـ)**، وكذلك **تاج الدولة** هو "آدب آل بويه وأشعرهم وأكرمهم"[2]، وقد أدركته حرفة الأدب فأدت إلى نكبته، وكذلك "**أبو العباس خسرو بن فيروز بن ركـن الدولـة**". وقـد جمـع "**الثعالبي**"– مؤرخ ذلك العصر– أشعار أمراء البويهيين في كتابه الشهير "يتيمة الدهر" في الجزء الثاني من ذلك المؤلف الكبير[3].

وفي الدولة السامانية، كان "**منصور بن نوح**" (350– 366 هـ**)** محباً للعلـم والعلمـاء، وكذلك ابنه **نـوح** (366– 387هـ**)**، وهو بالذات من اقترح نظم الشاهنامة (إلياذة الفرس) باللغة الفارسية، أما "**منصور الساماني**"، وإن لم يكن من الحُكّام، فطلب من "**أبي بكر الرازي**" أن يكتب له كتاب "المنصوري" في الطب.

---

(1) الثعالبي، **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ج2، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، دار الكتب العلمية، 1979، ص (195).

(2) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ص (534).

(3) الثعالبي هو: أبو منصور عبد الملك بن محمد بن إسماعيل النيسابوري الثعالبي، هو خاتمة مترسـلي القـرن الرابـع الهجري وأهم أدبائه، له مؤلفات كثيرة أشهرها "يتيمة الدهر" الذي أرخ فيه لعصره ورجالاته، وكذلك له رسـائل شـهيرة سميت باسمه (ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج1، ص290).

أما "**محمود الغزنوي**"- أشهر ملوك الدولة الغزنوية- فقد بلغ مـن شـغفه بحـب العلـم والعلماء أن كتب إلى أمير خوارزم **(مأمون بن مأمون)** يطلب منه إيفاد مَن عنده مـن العلمـاء والأدباء[1]. وفي بلاط الدولة الحمدانية، كان "**سيف الدولة**" أديباً شاعراً نقّاداً للشعر، أما ابن عمه "**أبو فراس**" فكان شاعراً مُجيداً.

وهكذا، فإن تشجيع العلم والعلماء والشعر والشعراء كان، أيضاً، بسبب تورط الأمـراء أو السلاطين في الأدب والعلم بشكل شخصي.

ثالثاً: كانت الوظائف المهمة، خصوصاً وظيفة الوزير والحاجب والكاتب والمحتسب وغيرهـا، تتطلب إلماماً واسعاً ومميزاً بشؤون العلم والأدب، وهذا ما نلحظه في كبار الوزراء والمـوظفين في بلاط الأمراء والسلاطين. ويقدم لنا "**الصاحب بن عباد**" و"**ابن العميد**" و"**الحسـن المهلبـي**" أمثلة ساطعة على ذلك. ويمكن القول إن الأدب والعلم كانا جواز مرور إلـى تلـك المناصـب، الأمر الذي شجع الإقبال على التعلم، وصولاً إلى تلك الوظائف والمراكز المرموقة.

رابعاً: شهد القرن الرابع الهجري- بالذات- انفتاحاً هائلاً على ثقافات الشعوب الأخرى- بسـبب الفتوحات، من جهة، وبسبب دخول شعوب مختلفة الإسلام، من جهة أخرى-، الأمر الذي جعـل من تلاقح الثقافات والجدل والمقارنة والاقتباس والتأثير والتأثر أموراً ملحة، ولهذا السبب اتسـع التأليف، وتعددت أغراضه، واختلفت مقاصده، وكان هناك ما سمي مجالس النظر، خصوصاً في الدولة السامانية، وكانت تلك المجالس تشهد مناظرات ومجـادلات حاميـة الـوطيس، وكـان المتناظران يختاران مكان المناظرة وزمانها وموضوعها[2]، فيما كانت معظم المناظرات تـدور حول الأديان والمذاهب، خصوصاً أن بلاد ما وراء النهر كانت متاخمة لأراضي الترك الوثنيين، وأن من الخراسانيين من ظل على مجوسيته حتى عهد السامانيين الذين عاش "**الهمـذاني**" فـي كنفهم. وأشار كثير من المؤرخين إلى مجالس النظر التي كانت الدولة السامانية تعقدها للمناظرة، وهي دليل كثرة الاختلاف وتعددية الآراء والأفكار والمعتقدات.

---

(1) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ص536.

(2) يراجع: ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج4، ص204.

إن تعدد الأعراق أدى إلى تعدد الأفكار، وبالتالي دفع إلى الترجمة، ومــن ثــم التحليــل والمقاربة والمقارنة والمقايسة، ما كان له بالغ الأثر في إثراء الــنص، ســواء أكــان علميــاً أم أدبياً[1].

خامساً: أشرت إلى النزاعات السياسية والمذهبية التي كانت صرعة القــرن الرابــع الهجــري، وأكمل هنا القول بأن غياب الدولة العباسية- وبالتالي غياب مقولاتها السياســية والثقافيــة- أدى إلى تفريخ العديد من المضامين السياسية التي بحثت لها عن تغطية فكرية وعقدية ومذهبية، ومما زاد الطين بلة انطلاق تيار الشعوبية على أشده، خصوصاً في بلاط البويهيين، وهو ما رأينــاه، أيضاً، في بلاط السامانيين، وكذلك ما لمسناه فيما بعد في بلاط الغزنويين الذين شجعوا التــأليف بالفارسية، وليس من قبيل الصدفة إذاً أن يكتب "**ابن ســينا**" كتبه الطبية بالعربية والفارسية، وهو ما فعله "**البيروني**" و"**الخوارزمي**"، ولهذا لن تعجب أن "**الهمذاني**" كان طليــق اللســان- شــعراً ونثراً- باللغتين العربية والفارسية[2]، ويمكن القول: إن هذا القرن كان قــرن عــودة الفارســية وانتعاشها.

سادساً: الاهتمام الشديد بإقامة المكتبات، وتأليف الفهارس، وصرف المبالغ الطائلة علــى جمــع الكتب والباحثين والمؤلفين، وتخصيص رواتب شهرية لهم لكي ينقطعوا إلــى التــأليف فقــط، وتعطينا المراجع التاريخية شواهد مهمة حول ذلك جرت في القرن الرابع الهجري وفــي أيــام "**الهمذاني**". اشتهرت مكتبة الوزير "**سابور بن أردشير**" في بلاط بني بويه التي تم تأسيسها العام 383 هــ بالكرخ غربي بغداد، ووقفها على العلماء، واشترى لها كتباً كثيرة بلغت عشــرة آلاف وأربعمئة مجلد كان معظمها بخط أصحابها وكان بها مئة مصــحف نفــيس[3]، وهنــاك مكتبــة الشاعر المعروف "**الشريف الرضي**" التي فتحها للطلاب والباحثين، ورصــد لهــم جميــع مــا يحتاجون إليه، وكانت هناك مكتبة الوزير "**ابن العميد**" في مدينة الري، وكان لتلك المكتبة فضل

---

(1) الغلال، علي، **دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي**، ط2، مصر، دار الفكر العربي، ص22.

(2) نفسه، ص28.

(3) السبكي، **طبقات الشافعية الكبرى**، ج4، ط2، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع، ص35.

كبير على العلم والأدب، ومما يجدر ذكره أن القيّم على هذه المكتبة كان أحد فحول الأدب في عصره، ألا وهو "**مسكويه**"[1].

إن تأسيس مكتبات جديدة، وجمع الكتب، وحفظها، استدعت بالضرورة انتعاشاً في مهنة الوراقة ونسخ الكتب، ويبدو أن هذا الانتعاش وصل إلى أن تُخصَّص سوق لهذه المهنة في قلب بغداد، وسنفهم السبب الذي دفع "**ابن النديم**" لتأليف كتابه الشهير "الفهرست"، ذلك أن الكتب بلغت من الكثرة والتنوع إلى درجة فهرستها وتبويبها وتسجيل أصحابها من عرب وفرس وهنود، ونسوق هذا المثال للتدليل على رواج الكُتُب وقبول الكُتّاب، أيضاً، فـ "**أبو منصور الثعالبي**" ألّف كتابه المعروف باسم "لطائف المعارف" لـ "**الصاحب بن عباد**"، وكتاب "المبهج والتمثل والمحاضرة" لـ"**شمس المعالي قابوس بن وشمكير الساماني**"، وكتاب "سحر البلاغة وفقه اللغة" لـ "**أبي الفضل الميكالي الغزنوي**"، وكتاب "النهاية في الكناية" لـ "**المأمون**" صاحب خوارزم، أما "**الهمذاني**" فقد كان ينتقل من حضرة إلى حضرة متكسباً بأدبه.

وتتلخص ميزات القرن الرابع الهجري الثقافية والفكرية والحضارية كما يلي: [2]

أولاً: نضج العلوم وكثرة المكاتب، وتجسد ذلك في تأليف المعاجم واستقرار الإنشاء، ونضجت الفلسفة وتألفت جماعة "إخوان الصفا"، واستقرت قواعد الطبيعيات والطب، وظهر الشعر الفلسفي وقواعد النقد الأدبي، واستقرت أبواب الشعر، وظهرت الروايات والقصص الحماسية الخيالية، وظهر فن التاريخ والجغرافيا، كما تميز هذا العصر بظهور المكتبات الكبرى حتى لتحتوي المكتبة الواحدة على آلاف الكتب.

ثانياً: ظهور الموسوعات، بمعنى ظهور "دوائر المعارف"، ككتاب "مفاتيح العلوم" لـ"**الخوارزمي**".

ثالثاً: تعدد العلوم حتى زادت على ثلاثمئة، تراوحت بين علوم العقل وعلوم النقل.

---

(1) أمين، أحمد، **ظهر الإسلام**، المجلد الأول، الجزء الثاني، ط5، بيروت، دار الكتاب العربي، 1969، ص216- 258.

(2) ينظر: زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية** ص539- 543.

رابعاً: التدبير المنزلي، وهو فرع من العلوم لم يصل إليه الأوربيون إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، أما في القرن الرابع الهجري- أي العاشر الميلادي- فقد ألف المسلمون في هذا العلم الكثير من الكتب، منها "كتاب الطبخ" لـ "**إبراهيم بن المهدي**"، وكان هذا العلم من الحكمة العملية، وقد تعددت الكتب وتراوحت ما بين علاقة الإنسان بزوجته إلى كيفية صنع العطور.

خامساً: كتب السياسة، وهي، أيضاً، من فروع الحكمة العملية، وقد ألّف في هذا المجال كل من: "**أبي زيد البلخي**" و"**الفارابي**" و"**الماوردي**".

سادساً: علم العمران، وقد ذكر "**ابن النديم**" في كتابه "الفهرست" عشرات الكتب التي وضعت في علم العمران- أو علم الاجتماع- وفي الحرب وعلم العساكر.

وقد راج الأدب والفلسفة والترجمة في القرن الرابع الهجري، لتنافس الدول في المجد العلمي، ولهذا فقد تعددت عواصم العلم والأدب في البلاد الإسلامية، واشتهرت بخارى وجرجان وغزنة وحلب والقاهرة وقرطبة وإشبيلية وبلنسية وبغداد والكوفة والبصرة، أما بالنسبة للأدب، فقد ظهر في هذا القرن الشعر الصوفي والفلسفي، وكذلك الشعر الفخري والحماسي، وتميزت طرائق التعبير الأدبية بالنزعة الشديدة إلى التقليد وامتازت بالجمود.(1)

أما النثر، بالذات، فقد انصرف إلى طرائق التعبير المعقدة، إذ أغرق الكتّاب في التصنع "حتى صار أحدهم يكتب مثلاً رسالة تُقرأ طرداً فإذا هي رسالة، وتقرأ عكساً فإذا هي جواب على تلك الرسالة، أو يكتب رسالة خالية من حروف منفصلة كالراء في بدء الكلمة، وما أشبه ذلك من العبث البهلواني، وانطلق الشعراء وراء الكتّاب ينافسونهم، فنظموا قصائد تتألف جميع ألفاظها من حروف معجمة أو مهملة، وقصائد يلتزمون فيها ما لا يلتزم، فيتقيدون بالقافية، مثلاً، بحرفين أو ثلاثة، ويعقدون في الأداء، ويتصنعون ما شاؤوا دون تحرج، زد على ذلك سخافة مواضيعهم، على الإجمال، وتفاهتها وبُعدها عن مواطن الشعر كل البعد، وقد عكفوا على نظم الرسائل والنكات الهزلية والمجون وما شابه ذلك، وامتزج إذ ذاك الشعر والنثر، فحلَّ الكُتّابُ الشعر، ونظم الشعراء النثر، وأقبلوا على أساليب الرسائل، يصطنعون براعة الاستهلال

---

(1) ينظر: الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ص 591- 593.

والتطويل والختام بالدعاء، ولا يستنكرون الحشو والتكرار وإقحام الكثير من الجمل المقترحة، وأقبل الكتّاب، من جهتهم، على المنظوم يزخرفون به كتاباتهم، فنتج عن ذلك بضاعة كثيرة الإسفاف، ضئيلة الفن"(1).

إذاً، نحن أمام عصر مضطرب حقاً، التنافس فيه على أشده، وهو تنافس حاد لا يبقي ولا يذر، وليس على مثقف ذلك العصر سوى أن يكون مرناً في التعامل مع المتغيرات، وفي التعامل مع الحكام المتقلبين أو المثقفين أو الراغبين في المزيد من السلطة.

ولو حاولنا أن نرسم صورة لمثقف ذلك العصر، فإننا نقدم هذه الملامح:

كان على هذا المثقف أن يختفي وراء معرفته دون التورط في الإعلان عن أفكاره، أي أن مثقف ذلك العصر كان مثقفاً لا يشبه سابقيه في القرنين الأول والثاني وحتى الثالث، إذ إن القرن الرابع الهجري تميز بشدة الصراعات، وتجاور المدن والدول المتحاربة، الأمر الذي جعل من هامش التعبير الحر قليلاً- فـ "**المتنبي**"، مثلاً، اضطر إلى الرحيل دائماً، والاختفاء السريع عن بلاط الأمير أو الملك-، وقدّم لنا "**الهمذاني**" مثالاً حقيقياً في هذا المجال بالذات، إذ لجأ في بعض رحلاته إلى جرجان، حيث علماء الإسماعيلية، "فجالسهم وتعيّش في أكنافهم"(2)، على رغم أنه لم يكن إسماعيلياً(3).

ومثقف ذلك العصر كان مضطراً أن يكون ملماً بعلوم كثيرة ولغات متعددة وعلاقات واسعة تحميه وتحمي ثروته ورأسه، ولهذا توجب عليه أن يتكلف ويتصنع وأن يبدو على غير ما هو عليه- وهو أمر واجب بسبب ضيق هوامش الحرية-، وكان عليه، أيضاً، بسبب انطلاق الشعوبية على أشدها واستيقاظ النعرات العرقية والإثنية، أن يكون حذراً في تحديد انتماءاته

---

(1) الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ص 592- 583.

(2) الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج4، ص 257.

(3) الإسماعيلية: فرقة من فرق الإسلام اعتقدت بإمامة إسماعيل بن نزار من نسل علي بن أبي طالب كرم الله وجهه، وهي فرقة مغالية ألّهت أئمتها، ومن هذه الفرقة خرج الحشاشون الذين كان لهم شأن وخطر على الدولة السلجوقية والأيوبية. (موسوعة الأديان الميسرة، **ندوة الشباب الإسلامي**، الرياض، 1984، ص189).

وأصوله، وبسبب تبدل الأحوال وسرعة تغير المآل كان عليه، أيضاً، أن يكتب من أجل المـال، وأن يحب هذا المال ولا يعطيه- ومن هنا عُرف "**المتنبي**" بالبخل، و"**الهمذاني**" كذلك-.

وبسبب التهاون في تطبيق الشريعة الإسلامية- لاختلاف المذاهب وتبدل الدول- لم يعـد مثقف ذلك العصر بحاجة إلى استرضاء الدين أو أهله، فكان أكثر حرية في التعبير عن آرائـه وعن معتقداته ما لم يمس السلطة أو رموزها. لسؤال المطروح هنا هو: هل كان القرن الرابـع الهجري- خصوصاً بعد تغلب الدولة البويهية على بغداد- قرن حريات أم قرن قيود وتقييد؟!

للإجابة عن هذا السؤال نقول: إن كتب التاريخ الإسلامي عوّدتنا على القول إن هذا القرن كان قرن ازدهار للأدب والشعر والعلم، والسبب في ذلك- كما أسلفنا- هـو تنـافس الأمـراء والملوك على التشجيع على الكتابة والتأليف والترجمة، ولكن، لهذا السبب، أيضاً، قلّت مسـاحة الحرية والرأي الحر[1]، وازداد الميل إلى "الجمود والتقليد"- بتعبير حنا فاخوري السابق-، ذلـك أن مثقف هذا القرن بالذات كان أكثر اعتماداً على الحاكم، وكان أكثر التصاقاً به. ولهـذا، فـإن الاهتمام بشكل الأدب كان أكثر من الاهتمام بمضمونه، أي كان التصنع بديلاً عن الطبيعة، وكان التجمل بديلاً عن الملامح الأصيلة.

كان النص يشبه مجتمعه، وكانت طريقة التعبير تشبه طريقة الحيـاة. الـنص الأدبـي لا يتجاوز تاريخه، ولما كان ذلك العصر عصر فتن وحروب واختلاف وتنابذ وتناحر، كان لابـد للأدب والشعر والفن- ومن أجل أن تبقى – من أن تتحايل وتجامل وتتصنع لتتحول في نهايـة الأمر إلى بضاعة مقبولة تمر عبر الحدود، ومن حضرة إلى حضرة من دون أن تثير التسـاؤل أو الشكوك أو الرفض.

عاش "**الهمذاني**" في هذا العصر "الذي تميز بالأسلوب المسجع والمزوق بأنواع البديع"[2]، ولذلك كان على "**بديع الزمان**" أن يتكيف ويتآلف ويندمج، ولهذا كان نصه يشبه واقعـه تمامـاً: الكثير من الزخرفة والقليل من المضمون.

---

(1) لكن د. أحلام الزعيم في كتابها "**قراءات في الأدب العباسي.. الحركة النثرية**" تذهب إلى خلاف ما ذهـب إليـه حنـا الفاخوري، وترى- كما أسلفنا سابقاً- أن هذا القرن وهب الحرية الكفيلة بأن يختار كل أديب نمط تفكيره، وأسلوب حياته، وطريقة التعبير عن نفسه، ينظر: ص415 من الكتاب.

(2) الزعيم، د. أحلام، **قراءات في الأدب العباسي.. الحركة النثرية**، ص 415.

الفصل الثاني

الصنعة والتصنع في مقامات بديع الزمان الهمذاني

الفصل الثاني

الصنعة والتصنع في مقامات بديع الزمان الهمذاني

المبحث الأول: تطور المقامة: من الأحاديث إلى الشكل القصصي

يختلف المعنى اللغوي عن المعنى الاصطلاحي للمقامة، إذ يدل المعنى اللغوي للمقامة على أنها مجلس القبيلة، أو أنها تفيد معنى الجماعة التي يضمها هذا المجلس أو النادي. وقد أشار إلى المعنى الأول الشاعر "**زهير بن أبي سلمى**" في قوله:

وفيهم مقامات حسانٌ وجوهها   وأندية ينتابها القول والفعل [1]

أما المعنى الثاني فقد أشار إليه "**لبيد بن أبي ربيعة**" بقوله:

ومقامةٍ غُلْبِ الرقاب كأنهم   جنٌّ لدى باب الحصير قيام [2]

ولأن الكلمة أو المصطلح يتغيران بتغير الزمان واختلاف المكان، فقد استُعملت كلمة مقامة في العصر الإسلامي بمعنى المجلس يقوم فيه شخص بين يدي الخليفة أو غيره ويتحدث واعظاً، ثم استعملت فيما بعد لتدل على المحاضرة[3]، وبهذا تنتقل من معناها اللغوي لتدل على طقس اجتماعي أو سلوك معين، وتتحول شيئاً فشيئاً إلى مفهوم اصطلاحي يشير إلى وقوف شخص ما أمام جماعة يعظهم أو يعلمهم. ومن هذا التقط "**بديع الزمان الهمذاني**" مقاماته، وكان واضحاً في ذلك أشبه الوضوح في المقامة الوعظية، إذ يقف "**أبو الفتح الإسكندري**" واعظاً الناس، فيسأل "**عيسى بن هشام**" بعض الحاضرين عن هذا الواعظ الفذ فيُرد على "**ابن هشام**": "هذا غريب قد طرأ لا أعرف شخصه، فاصبر عليه إلى آخر مقامته"[4].

---

(1) ابن أبي سلمى، زهير، **الديوان**، تحقيق حمدو طماس، ط1، بيروت، دار المعرفة، 2003، ص 50.

(2) نور الدين، حسن جعفر، **لبيد بن ربيعة العامري.. حياته وشعره**، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1990، ص 95.

(3) ضيف، د. شوقي، **المقامة**، ص 7.

(4) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 143.

أما المقامة بالمفهوم الاصطلاحي الفني فيعرفها "**أنيس المقدسي**" بالقول: "إنهــا حكايــات قصيرة مقرونة بنكتة أدبية أو لغوية"[(1)].

ويعرفها الدكتور "**فكتور الكيك**" بقوله: "المقامة حديث من شطحات الخيال، أو رواية الواقع اليومي في أسلوب مصنوع مسجع، تدور حول بطل أفّاق أديب شحاذ، يحدث عنه وينشر طِوِيّته راوية جوالة قد يلبس جبة البطل أحياناً. وغرض المقامة البعيد هو إظهار الاقتدار على مــذاهب الكلام، وموارده ومقاصده، في عظة بليغة، تقلقل الدراهم في أكياسها، أو نكتة أدبية طريفــة، أو نادرة لطيفة، أو شاردة لفظية طفيفة"[(2)].

ويعرفها الدكتور "**يوسف نور عوض**" بقوله إنها "قصة قصيرة تشتمل على حبكة شــاملة، ذات موضوع، وأبطالها لا يخرجون عن الإطار الذي رسمه لهم الكاتب في واقعهــم الــدرامي، وهذا لا ينفي بعض الاختلاف عن فن القصة"[(3)].

أما د. "**شوقي ضيف**" فيعرفها بقوله: "ليست المقامة، إذن، قصة، وإنما هي حديث أدبــي بليغ، وهي أدنى إلى الحيلة منها إلى القصة، فليس فيها من القصة إلا ظاهرٌ فقط"[(4)].

ويعرفها "**الزيات**" بأنها "حكايات قصيرة تشتمل كل واحدة منها على حادثــة لا تســتغرق غالباً أكثر من مقامة (جلسة) وتنتهي بعظة أو مُلحة، ولحسن الديباجة ورشاقة الأســلوب فيهــا المحل الأول"[(5)].

ويرى "**جرجي زيدان**" أن "**الهمذاني**" أول من "وفّاه- يقصد فن المقامــة- حقــه وجعلــه علماً"[(6)].

إن التعريفات السابقة على اختلافها وافتراقها تؤكد ثلاثة أمور هي:

---

(1) المقدسي، أنيس، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ط6، يروت، دار العلم للملايين، 1979، ص362.

(2) الزعيم، د. أحلام، **قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية**، ص 435.

(3) عوض، يوسف نور، **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، ط1، بيروت، دار القلم، 1979، ص 76.

(4) ضيف، د. شوقي، **المقامة**، ص 9.

(5) الزيات، أحمد حسن، **تاريخ الأدب العربي**، ص 243.

(6) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ص 585.

أولاً: إن المقامة تحتوي على خيط درامي ما، لاحتوائها على الشخصية والسرد والحوار والحبكة.

ثانياً: إنها تستقي مادتها من الواقع اليومي لتعرضها لكثير من مظاهر الحياة اليومية.

ثالثاً: إن أسلوبها ولغتها أهم ما فيها، فلحضور اللغة وأسلوب الكلام وضوح شديد. إن ذلك يجعلنا أقرب إلى فهم أوضح للمقامة، بحيث يمكن وضعها بين الحكاية والقصة، فإذا كانت الحكاية تعتمد على السرد وتسطيح الحدث وأحاديثه والوصول إلى نهاية واضحة[1]، والقصة القصيرة تعتمد التكثيف، وسرعة الإشارة، واستبطان الشخصية، وإضاءتها من الداخل، والنهاية المفتوحة في بعض الأحيان[2]، فإن المقامة تحتوي على خصائص الحكاية والقصة القصيرة إلى حدٍ كبير، إذ نجد في المقامة ما يلي:

أولاً: الشخصية، وهي على النحو التالي:

* شخصية المروي إليه، وهي لا تظهر ولا تتدخل، وإنما تظهر، فقط، في السطر الأول من المقامة فقط بقول "**بديع الزمان**": حدثنا "**عيسى بن هشام**" فقال. فشخصية المروي إليه هي نحن، أي المستمعين الذين لا يتدخلون في سير الأحداث ولا يشاركون فيها، إنهم النظّارة أو المشاهدون الذين يستمعون ويستمتعون بالمقامة، هناك جمهور جاهز ومستعد، لكنه صامت وغير مشارك.

* شخصية الراوي، أو السارد، وهو هنا "**عيسى بن هشام**"، ويتميز بأنه مثقف، عارف، وملم بعصره وتاريخه وجغرافيته، هو حالة- لسبب لا ندريه-، وهو راغب في المعرفة وباحث عنها، يتميز بالفضول والمشاركة، والملحوظ هنا أن لغة السارد لا تختلف عن شخصية المروي عنه، فهما متشابهتان لا يمكن التفريق بينهما.

---

(1) القباني، محمد، **فن القصة**، مطبعة دمشق، 1985، ص 25.

(2) نفسه، ص 28- 30.

* شخصية المروي عنه، وهو "**أبو الفتح الإسكندري**"، وهو شخصية غامضة، متلونة، يحتـرف التسول والاستعطاء ليس لمجرد كسب المال، وإنما لاستغفال الناس وخداعهم، وكأنه لعنـتهم أو فضيحتهم، وهو لا يستعمل في ذلك اللغة فقط، وإنما يستعمل الحيلة تنكراً بالزي أو بالعاهـة أو حتى بالدين إن لزم الأمر.

إذاً، هناك ثلاث شخصيات رئيسة لها مواقع ثابتة، وتتفاعل فيما بينها بطريقة مشـوقة، لا ثابتة ولا جامدة.

ثانياً: الحدث:

وتكاد لا تخلو مقامة من مقامات "**بديع الزمان**" من حدث تدور حوله، حدث يكشـف لنـا المواقف والتطورات التي تصيب الشخصيات، وهذا من أهم شروط القصة القصيرة أو القصـة بشكل عام[1]، حتى تلك المقامات التي يتوقف فيها الحدث، ويتحول إلى قفـز بـين الكلمـات أو مقابلة بين المواقف والآراء، كما نرى في المقامة القريضية مثلاً، فـ "**أبو الفتح**" في هذه المقامة يقارن بين الشعراء ويحبذ بعضهم على بعض، إن هذه المقارنة حدث ذهني، إن صح التعبيـر، فهو انتقال من عصر إلى عصر ومن بيئة إلى بيئة. الحدث هو تغير في الزمـان وتغيـر فـي المكان، وهو ما يشعرنا بالحركة[2]، وهو ما حرص عليه "**الهمذاني**" طيلة الوقت. يمكن القـول: إن الحدث في المقامات حدث بسيط وغير معقد، وهو ما يشابه الحكاية في حدثها الواحد البسيط غير المعقد.

ثالثاً: الحبكة:

وهي تقاطع المواقف بين الشخصيات، أو تعارض المصالح بينها[3]، الأمر الذي يزيد من الرغبة في مواصلة القراءة، ومعرفة كيفية الخروج من هذا التعارض، أو لمعرفة كيفية تصرف الشخصيات إزاء هذه المآزق.

---

(1) القباني، محمد، **فن القصة**، ص 50.

(2) نفسه، ص 52.

(3) نفسه، ص 66.

وتتميز القصة الحديثة بهذه الميزة، بل وتعد من أركانها الرئيسة، خصوصاً عندما تضاء الشخصيات من الداخل بحيث تتحول الحبكة إلى مستويين: خارجي وداخلي، فالحبكة ليست، فقط، خارجية تقوم على خلاف الشخصيات مع بعضها، بل قد تكون في داخل الشخصية نفسها[1].

هذه الحبكة بهذا المفهوم الفني الحديث تبدو باهتة إلى حد ما فيما كتبه "**الهمذاني**" من مقامات، ذلك أن الموضوع الواحد- وهو الاستعطاء- جعل القارئ على دراية مسبقة بمصلحة الشخصية، كما أن الشخصيات الثانوية الأخرى ليست واضحة بما فيه الكفاية، إضافة إلى أن الحبكة بمعناها الداخلي تكاد تكون غائبة سوى ما يمكن تركيبه وتجميعه حول الشخصية المحورية، ونعني بها شخصية "**أبي الفتح الإسكندري**".

وعليه، فإن المقامة تبتعد عن عالم القصة القصيرة لخلوها من هذا التعقيد والتركيب والتعارض الداخلي والخارجي بين الشخصيات. فـ "**الهمذاني**" يصور شخصية ذات بعدين، أي أن دوافعها مفهومة وواضحة، ليست فيها مفاجأة، فيما يجعل غياب البعد الثالث- النفسي- من الشخصية أقل عمقاً وأقل تأثيراً. المهارة اللغوية تقوم مقام التحليل النفسي، والإبهار اللفظي يقوم مقام الجدل واختلاف المواقف.

رابعاً: الزمان والمكان:

وهما من عناصر القصة دائماً وأبداً، إذ لا يمكن أن نقص قصة دون تحديد هذين المحورين[2]، لا يمكن للقصة أن تحدث في الفراغ، لابد من تبرير للحدث وللشخصية، ولابد من تحديد هوية السرد أيضاً. و"**الهمذاني**" في مقاماته يحدد عادة المكان- لأهميته في حياة "**الهمذاني**" نفسه-، ولهذا فقد سمى مقاماته في معظمها بأسماء أماكنها، فهناك أصبهان، وبغداد، والأهواز، وغير ذلك من الأماكن. أما الزمان، فمن الواضح أن زمان المقامة القصصي هو زمان القص ذاته

---

(1) القباني، محمد، **فن القصة**، ص 70- 75.

(2) القباني، محمد، **فن القصة**، ص (20- 21).

أيضاً، أي أن الزمن القصصي والزمن الواقعي متشابهان تماماً، فليس هناك مقامة تدور أحداثها في ما مضى من أيام أو ما سيأتي من أيام، بل هو يكتب في زمنه الحاضر ولا يكاد يتجاوزه.

خامساً: النهايات:

وهي في المقامات واحدة ووحيدة، إذ تنتهي بانكشاف أمر الشخصية صاحبة المكر والحيل والخداع، أو المجون أو الوعظ. اختصار النهاية بهذا الشكل في المقامات جعل النهاية- وعلى عكس ما هي في القص الفني الحديث- ليست ذات إيحاء أو دلالة أو وظيفة كما هي في الروايات والقصص الحديثة. فالنهاية في المقامات لا تقدم لنا شيئاً جديداً لفهم أبعاد الشخصية المحورية، بمعنى إضاءة دواخلها ودوافعها، وإنما هي تضيء لنا جوانب خارجية وزوايا برانية للشخصية المحورية. ولأن النهاية رتيبة ومكررة فهي تفقد دهشتها وإثارتها بالنسبة للقارئ، وفي هذا تبتعد المقامة عن جو القصة القصيرة الحديثة. وقد يبدو من الظلم الكبير أن نطلب من كاتبٍ في القرن الرابع الهجري أن يلتزم بقواعد كتابة القصة القصيرة الحديثة التي لم تنضج إلا في القرن التاسع عشر الميلادي، وفي الغرب بالذات.

ويفرد الدكتور "**زكي مبارك**" صفحات مطولة في مؤلفه الموسوعي "النثر الفني في القرن الرابع" ليشير إلى أن المقامة فيها من عناصر القصة، لكنه يصل إلى القول: "وقد ظن ناس أن فن المقامة هو فن القصة، نراهم يذكرون المقامات كلما أثير موضوع القصة في اللغة العربية، والواقع أن العرب بفطرتهم لم يكونوا يميلون إلى القصص المعقد"[(1)] الذي وُجد كثيراً في آداب الغرب.

وتعبير الدكتور "**مبارك**" (القصص المعقد) هو الأدق في هذا الموضوع، إذ إن المقامة هي بين الحكاية والقصة كما أسلفت قبل قليل، ولأن المقامة فن عربي أصيل ومبتكر، فقد كان من القوة بحيث انتقل إلى الآداب الأخرى كالفارسية والعبرية والسريانية[(2)].

---

(1) مبارك، د. زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، ص 249.

(2) كتب المستشرق كارل بروكلمان فصلاً أو مقالاً مطولاً عن المقامات في دائرة المعارف الإسلامية، وقد أكد في مقاله هذا أصالة بديع الزمان وأسبقيته في ابتكار المقامات التي كانت معروفة قبله بطريقة أو بأخرى، وأشار أيضاً إلى تأثير هذه

إن ما قمنا به من مقارنة هنا ما هو إلا محاولة لتلمس هذا البعد القصصي الواضح في تلك المقامات، من جهة، ولإثبات أن فكرة القص بحد ذاتها لا تنشأ إلا عندما يكون المجتمع ناضجاً وبحاجة إلى تأمل نثري خارجي، وهو ما قام به فعلاً "**بديع الزمان الهمذاني**" في بارقة نبوغ فريدة من نوعها، وفي هذا يصدق "**جرجي زيدان**" بقوله إن "**الهمذاني**" أول من جعل من المقامة علماً.

إن استواء هذا الفن على يد "**بديع الزمان**" كان تتويجاً لمرحلة طويلة من التراكم والخبرات التي وصلت إليه، فاستطاع أن ينشئ مما سبق شيئاً جديداً ومبدعاً وفريداً أيضاً. وأول من أشار إلى وجود ما يسمى المقامات هو "**ابن قتيبة**"[(1)] في كتابه "الشعر والشعراء"- وقد مات هذا الرجل قبل ميلاد "**الهمذاني**" باثنتين وثمانين سنة-، فقد جاء في هذا الكتاب ما نصه: "وكذلك الكلام المنثور في الرسائل والمقامات والجوابات"[(2)]، كذلك نجد الإشارة إلى المقامات في ما ذكره "**أحمد بن عبد ربه**" في كتابه الشهير "العقد الفريد"[(3)]، إذ نقل كلاماً لأحد الأمراء الأمويين يقول لكاتبه: "فتصفح من رسائل المتقدمين ما يُعتمد عليه، ومن رسائل المتأخرين ما يُرجع إليه، ومن نوادر الكلام ما تستعين به، ومن الأشعار والأخبار والسِّيَر والأسماء ما يتسع به منطقك ويطول به قلمك، وانظر في كتب المقامات والخطب"[(4)]. وتجدر الإشارة هنا إلى أن "**ابن عبد ربه**" توفي قبل ميلاد "**الهمذاني**" بثلاثين سنة.

المقامات في تاريخ النثر العربي بعده، وفي آداب اللغات الأخرى كالفارسية والعبرية والسريانية. (دائرة المعارف الإسلامية، ترجمة إبراهيم خورشيد وآخرين، بيروت، دار المعرفة، بلا تاريخ، ص 170- 173).

(1) ابن قتيبة: هو أبو محمد عبد الله بن مسلم بن قتيبة الدينوري، ولد في الكوفة سنة 213هـ وتوفي سنة 276هـ، سكن بغداد وتولى القضاء فيها، كان عالماً في اللغة والنحو والشرع، وهو أول من كتب في النقد، له: "عيون الأخبار"، و"الشعر والشعراء"، و"أدب الكاتب". (ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج1، ص 251).

(2) المقدسي، د. أنيس، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ص 240.

(3) ابن عبد ربه هو: أبو عمر أحمد بن محمد بن عبد ربه القرطبي، أصله من موالي بني أمية في الأندلس، كان شاعراً مطبوعاً وحافظاً، اشتهر بكتابه "العقد الفريد"، وهو من أوائل الشعراء الذين جعلوا من شعرهم سرداً- أي سرد القصة شعراً- وهو شعر قليل في العربية. و"العقد الفريد" كتاب احتوى على خلاصة كل العلوم في عصر مؤلفه، توفي العام 328هـ.

(4) ينظر: المقدسي، أنيس، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ص 365.

ولا يتوقف الأمر عند هذا، فــ "**ابن دريد**" الذي توفي في العام 321هـ– أي قبل ميلاد "**بديع الزمان**" بثلاثين سنة أيضاً– كان قد "أغرب بأربعين حديثاً وذكر أنه استنبطها من ينابيع صدره، واستنخبها من معادن فكره، وأبداها للأبصار والبصائر، وأهداها للأفكار والضمائر، في معارض عجمية وألفاظ حوشية، فجاء أكثر ما ظهر تنبو عن قبوله الطباع، ولا ترفع له حجبها الأسماع، وتوسع فيها إذ صرف ألفاظها ومعانيها في وجوه مختلفة وضروب متصرفة، عارضها– المقصود هنا "**الهمذاني**"– بأربعمئة[1] مقامة في الكدية"[2].

واستناداً إلى ذلك، يرى الكتور "**زكي مبارك**" **أن** "**بديع الزمان** ليس مبتكر فن المقامات، وإنما ابتكره **ابن دريد**"[3]، عازياً أسباب غفلة مؤرخي الآداب عن ذلك إلى أن "**ابن دريد**" سمى قصصه أحاديث، فيما "**بديع الزمان**" سمى قصصه مقامات[4].

إلا أن "**مبارك**" يقول إنه "مع أن "**ابن دريد**" هو المبتكر لفن المقامات، فإن عمل "**بديع الزمان**" في هذا الفن أقوى وأظهر، وطريقته في القصص تختلف عن طريقة "**ابن دريد**"، والذين كتبوا مقامات بعد ذلك لم يكن في أذهانهم غير فن "**بديع الزمان**"، فهو بذلك منشئ هذا الفن في

---

(1) يرجح الدكتور زكي مبارك أن مقامات بديع الزمان كانت خمسين، على رغم أن المتفق عليه عند كتّاب التراجم أنها كانت أربعمئة، مستدلاً على ذلك بأن الهمذاني عارض بمقاماته أربعين حديثاً أنشأها ابن دريد، والمعارضات كانت تتقارب دائماً في الكمية. وكذلك لم يحفظ من مقامات الهمذاني غير خمسين، يضاف إلى ذلك أن الحريري حين عارض بديع الزمان لم ينشئ في ذلك غير خمسين مقامة. (مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، ص252).
ويشير الشيخ محمد عبده– الذي شرح واحدة وخمسين مقامة للهمذاني وأشار إلى أنه ترك المقامة الشامية– إلى أن الناس لم تظفر من مقامات الهمذاني بغير عدد قليل ينيف على الخمسين مقامة. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 6).

(2) مبارك، زكي، مرجع سابق، ج1، ص244. وابن دريد هو: أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد الأزدي، ولد في البصرة سنة 223هـ، ونشأ وتعلم فيها، انتقل إلى عُمان بعد ظهور الزنج وأقام فيها 12 عاماً، وبعدها إلى البصرة، ورحل إلى فارس وتقلد الديوان لدى آل ميكال. وضع كتابي "الجمهرة" و"الاشتقاق"، كان نابغة في اللغة والأنساب وله شعر جيد.
أما كتاب "الجمهرة" فهو معجم مرتب على أحرف الهجاء قلد فيه كتاب "العين" للخليل بن أحمد، وكتاب "الاشتقاق" هو في أنساب العرب.

(3) مبارك، زكي، سابق، ج1، ص 243.

(4) نفسه، ج1، ص 244.

اللغة العربية، ولم تسمَّ هذه القصص بعد ذلك أحاديث كما سماها "**ابـن دريـد**"، وإنمـا سـميت مقامات كما سماها **بديع الزمان**"[1].

وأكثر من ذلك، يرى الدكتور "**زكي مبارك**" **أن** "كل ماكتب من المقامات يرجع في جوهره إلى فن "**بديع الزمان**"، فالصورة واحدة من حيث السجع والازدواج، وطريقة القَصص واحـدة، والافتنان في الموضوعات هو كذلك من مبتكرات "**بديع الزمان**"، حتى الطريقة التعليميـة التـي عرفت في مقامات "**السيوطي**" و"**ابن الجوزي**" و"**القلقشندي**" هـي أيضـاً ممـا ابتكـر **بـديع الزمان**"[2].

أما الدكتور "**أنيس المقدسي**" فيضيف أيضاً أن أحاديث "**ابن دريد**" لم تكن تلتزم السـجع- على رغم عدم خلوها من ذلك-، لكنها تشترك مع المقامات في كونها تختص بالوصف والقـص والفكاهة وتخير الألفاظ والعناية في رصفها وتنميقها.[3]

إذاً، يمكن القول إن "**الهمذاني**" بنى على ما سبق من أشكال لغوية فنية، ومنهـا وعليهـا ابتدع فن المقامة في تاريخ النثر العربي بطريقة كان له قصـب السـبق فـي إنشـائها، وهـذا "**الحريري**" يقر بذلك في مقدمة مقاماته إذ يقول بصريح العبارة: "هذا مع اعترافي بـأن البـديع رحمه الله سباق غايات وصاحب آيات، وأن المتصدي بعده لإنشاء مقامة، ولـو أوتـي بلاغـة قدامة، لا يغترف إلا من فضالته، ولا يسري ذلك المسرى إلا بدلالته"[4].

---

(1) مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، ص 246- 247.

(2) نفسه، ج1، ص 247.

(3) المقدسي، د. أنيس، **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ص 363.

(4) خفاجي، إشراف محمد عبد المنعم، **شرح مقامات الحريري البصري**، المكتبة الثقافية، بيروت، ص 10.

والحريري هو: أبو محمد القاسم بن علي الحريري، ولد قرب البصرة العام 446هـ، وظل فيها طيلة حياته، وكان يعمـل فيها "صاحب الخبر" في ديوان الخلافة، ما يشبه عمل المخابرات في أيامنا هذه، كان بخيلاً وذميماً على رغم غناه، اشتهر بمقاماته التي سميت باسمه، وتوفي سنة 516هـ.

وهذا ما يؤكده "**القلقشندي**"، أيضاً، في "صبح الأعشى" إذ يقول: "إن أول من فتح باب عمل المقامات علامة الدهر وإمام الأدب "**البديع الهمذاني**"، فعمل مقاماته المشهورة المنسوبة إليه، وهي في غاية البلاغة وعلو الرتبة والصنعة"[1].

وعلى الرغم من أن "**جرجي زيدان**" يعتبر أن "**الهمذاني**" هو أول من جعل المقامة علماً، فإنه يعتبر أن العالم اللغوي "**أبا الحسن أحمد بن فارس**" هو أول من كتب المقامة "لأنه كتب رسائل اقتبس العلماء منها نُسُقَه، وعليه اشتغل **بديع الزمان**"[2].

وهذا الكلام يكتسب أهمية قصوى، خصوصاً إذا عرفنا أن "**بديع الزمان**" تتلمذ على يدي هذا العالم، لذلك لم يكن من المستغرب أن يأتي مبدع كبير يُحوّل غير المنسق وغير المرتب إلى شكل فني فريد ومبدع يكتسب قوة الخلود والشهرة إلى يومنا هذا.

من هذا كله، أخلص إلى ما يلي:

* لقد تطورت المقامة، وأصبحت فناً قائماً بذاته في القرن الرابع الهجري لنضج الأسباب الموضوعية لذلك، من حيث تحول اللغة إلى علم، ولكثرة العلماء ولتنافسهم ومناظراتهم، ولتراكم الخبرة والتفنن والتضلع في ذلك.

* إن المقامة كانت معروفة قبل "**الهمذاني**"، لكنه أول من أخلص لهذا الفن ورتبه وأنضجه وأخرجه في حلة بديعة لفتت إليه الأبصار.

* إن المقامة ليست قصة بالمفهوم الحديث للكلمة، وليست حكاية، أيضاً، بل هي تأخذ من هذه وتلك لتصبح نسقاً فنياً خاصاً جداً اسمه المقامة[3].

---

(1) القلقشندي، **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ج14، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ص 110.

(2) زيدان، جرجي، **تاريخ آداب اللغة العربية**، ج2، ص 619.

وابن فارس هو: أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا بن محمد بن حبيب الرازي، كان إماماً في علوم شتى، خصوصاً اللغة، تتلمذ على يديه الصاحب بن عباد، وله كتاب "المجمل في اللغة"، وهو معجم اقتصر فيه مؤلفه على الألفاظ المستعملة، توفي عام 390هـ. (ابن خلكان، **وفيات الأعيان**، ج1، ص 35).

(3) حاول الناقد مارون عبود أن يثبت أن المقامة قصة قصيرة ولكن بشروط القرن الرابع الهجري، إذ يقول: "إنها قصة، والفرق بينها وبين قصص اليوم كالفرق بين هندامك أنت وهندام جدك، رحمه الله، ورحمني معه، ولكن ليست كل مقامات البديع قصصاً، فقسم منها لا شيء، والقسم الآخر شيء عظيم". (عبود، مارون، **بديع الزمان الهمذاني**، ص 37).

المبحث الثاني: مقامات بديع الزمان: الفن والواقع

تنطلق دراستنا هذه من الاعتقاد أن النص يشبه واقعه، بمعنى أنه يخضع لشروطه الجمالية وسقوفه التذوقية، وأنه يواجه تحديات مجتمعه ويرد عليها، وأن النص متعلق بالواقع- حتى لو كان المبدع يسبق عصره، أو لا يشبه عصره- وعلى هذا الأساس الذي نؤمن به نقرأ مقامات "**بديع الزمان**" من هذه الزاوية بالذات، فأول ما يواجهنا في هذه النصوص أن الشخصية المحورية التي تقوم عليها هي شخصية المستعطي أو المتسول، وهي شخصية عارفة، وعالمة، ولطيفة الحيلة، وقادرة على التكيف، وذات أخلاق متدنية، ولا يهمها سوى الحصول على المال. كما نشعر عند قراءتنا هذه الشخصية أنها شخصية مظلومة، لم تستطع أن تأخذ حقها في الضوء، فنزلت إلى العتمة، وأن مجتمعها قمعها فأخذت تنتقم منه بالاستغفال والخداع.

هناك تناقض كبير بين "**أبي الفتح الإسكندري**" المتسول، والعالم، والعارف، والفقير، والمرفوض، وبين مجتمع كاذب، أو متكاذب، أو منافق، أو لا يعرف حقوق الناس وواجباتهم وأقدارهم.

إن هذا التناقض بين الشخصية العارفة والمستغفِلة وبين المجتمع الغارق في شكليته يدفع بمعظم مقامات "**بديع الزمان**" إلى منطقة السخرية اللاذعة والسوداء، ففي المجتمع الذي كان يعيش فيه "**الهمذاني**" نفسه، كانت القيم الفردية في ذروتها، ولهذا فإن تحقيق المصلحة الشخصية الذاتية يعني انخفاض مستوى الالتزام الأخلاقي، و"**أبو الفتح الإسكندري**" كان يعبر بشكل أو بآخر عن شريحة معينة، وقد تكون تلك الشريحة هي شريحة المثقفين الذين كانوا يتجولون بين المدن من بلاط إلى بلاط يبيعون معرفتهم من أجل المال.

ولنتابع "**أبا الفتح الإسكندري**"، المثقف الكبير، كيف يحتال من أجل المال:

المقامة الأزاذية ← "**أبو الفتح**" عالم لغوي كبير.

المقامة الكوفية ← "**أبو الفتح**" يطرق الناس ليلاً لأنهم أكثر كرماً فيه.

المقامة المكفوفية ← "**أبو الفتح**" يدعي العمى.

المقامة القِرْدية ← "**أبو الفتح**" يُرقّص القرود.

المقامة الساسانية← "**أبو الفتح**" متسول.

يلعب "**أبو الفتح**" هنا دور فضيحة المجتمع، وجرحه النازف، وعينه البصيرة التي ترى ما لا يُرى، وتشرح وتكشف ما لا يُراد أن يُشاهَد، إن "**أبا الفتح**" في معظم مقامات "**الهمذاني**"– حتى تلك التي لا يدعي فيها شيئاً– يتحول إلى شاهد عصره وضمير وقته كما في المقامات التالية:

المقامة الرصافية: تكشف أساليب العالم السفلي ولغته في ذلك العصر.

المقامة الساسانية: تكشف حيل المدعين وأصحاب التكسب وأحابيلهم.

المقامة الدينارية: تكشف لغة أخرى غير معترف بها هي لغة السوقة.

المقامة الخمرية: تكشف لغةً مقابِلَةً هي لغة العربدة والمجون.

المقامة المضيرية: تكشف لنا نفسية حديثي النعمة والانتهازيين ولغتهم.

المقامة النيسابورية: تكشف فساد القضاء واستغلال المنصب.

سلاح "**الهمذاني**" هو لغته، إنه يمارس لعبة الحكي والبناء اللغوي من أجل أن يفضح مجتمعه ويعريه ويغيّره. وإنه لا يملك سوى هذا الكلام الذي يبدو أنه استُحسن لجماله، وإبداعه، أو لأن حمولته التعليمية غطت على حمولته النقدية. وهو يستعمل أسلوب عصره في مخاطبته، أي أنه يعيد البضاعة إليه، فزُخرفٌ من القول أمام زخرفٍ من السلوك الكاذب والقيم المقلوبة.

في المقامة المكفوفية، وبعد أن ينكشف أمر "**أبي الفتح**"، يضطر هذا إلى أن يقول بكل صراحة:

أنـــــــــا أبـــــــــو قَلَمـــــــــون | **فـــــــي كـــــــل لـــــــونٍ أكـــــــون**
اِختـــــرْ مـــــن الكســـــب دُونـــــاً | **فـــــــــــإنَّ دهــــــــــــــرك دون**
زَجِّ الزمـــــــــــانَ بحُمْـــــــــقٍ | **إنَّ الزمــــــــــــان زَبُـــــــــــون**
لا تَكْـــــــــذِبَنَّ بِعَقْـــــــــلٍ | **مـــــــا العَقْـــــــلُ إلا الجُنـــــــون**[1]

وبرأيي، فإن مثل هذه الأبيات تشكل جملة بؤرية للنص كله، بمعنى أنها تضيء المقاصد والأهداف من عملية الإبداع كلها. فـ "**أبو الفتح**" يعترف أنه "أبو قَلَمون"، أي أنه ذلك الثوب الذي يتلوّن بكل لون حسب الضوء الساقط عليه، فهو متلون؛ منافق وكاذب ومخادع، والسبب في ذلك أن الزمان دُون. وبتعبير الشيخ "**محمد عبده**": "إذا كان الدهر لا يؤاخي إلا الأدنياء فاختر من الكسب الدُّون، أي السافل، ليوافيك الدهرُ كما وافى الأسافل"[2].

وليس هذا فقط، بل يتعداه "**أبو الفتح**" إلى اتهام الزمن أو الواقع بأن من عادته رفض الحقيقي والأصيل، ولهذا- يستنتج "**الإسكندري**"- أن العقل هو الجنون.

لماذا يكتب مبدع كبير مثل هذا الكلام؟! ما معناه بالضبط؟! وكيف نفهمه الآن؟! وهل حقاً كتب مقاماته من أجل التعليم، كما اعتقد كثير من الأدباء والنقاد والباحثين؟

ألا يحق لنا أن نستنتج أن مثل هذا الكلام لا يصدر إلا عن شخصٍ خاب أمله في واقعه، وتناقض معه، وكشفه وفضحه وعرّاه؟ ثم ألا يحق لنا اعتبار مقامات "**الهمذاني**" الشكل الأكثر نضجاً والأكثر ملاءمة وقبولاً لإيصال مضمونها المخيف في قالبٍ من زُخرف القول؟ و"**الهمذاني**" لا يتهم التاريخ فقط، بل يشعر باحتقار شديد للناس، إذ يقول على لسان "**أبي الفتح الإسكندري**" في المقامة الأصفهانية:

---

(1) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 86.
أبو قلمون: ثوب رومي من الإبريسم يظهر للعين في ألوان مختلفة، ويراعون ذلك في صنعته. الزَّبون: الناقة التي تدفع بثفنات رجلها عند الحلْب.
(2) نفسه، ص 86.

النـــــــاسُ حُمْــــــرٌ فَجَــــوِّزْ	**وابْــــــرُزْ علــــــيهِم وبَــــــرِّزْ**
حتـــــــى إذا نلـــــتَ مـــــنهمْ	**مـــــا تشـــــتهيه فَفَـــــرْوِزْ**[1]

وهذا استكمال لعملية الانسلاخ عن المجتمع واللحظة التاريخية، المبدع هنا يحتقر النـــاس كاملَ الاحتقار، فهم ليسوا سوى حُمْرٍ يمكن أن تقاد إلى حيث تريد، ولهذا من حقــك أن تتفــوق عليهم، وإذا تحصلت على ما تريد منهم وأشبعت رغباتك وشهواتك، فعندئذٍ يمكنــك أن تمــوت وأنت سعيد. قمة الاحتقار، وقمة الفردية، وقمة البحث عن الشهوة، وقمة الانسلاخ عن الواقع.

إذاً، "**أبو الفتح الإســكندري**" شخصية تمثيلية للعصر، من جهة، وللمبدع، من جهة أخرى، وفي عملية دفاعية عن ذاته، أولاً، وعن شخصيته التمثيلية تلك، يقول "**الهمذاني**" على لسان "**أبي الفتح**" في المقامة الأذربيجانية:

أنـــــا جَوّالَـــــةُ الــــبِلا	**دِ وجَوّابَـــــــــةُ الأفـــــــــق**
أنـــــا خُذْروفَـــــةُ الزّمـــــا	**نِ وعَمّـــــــــارَةُ الطـــــــرق**
لا تَلُمْنـــــــي لــــــك الرَّشـــــا	**دُ علــــــــى كُــــــدْيَتي وذُق**[2]

هنا يتحدث المبدع عن ذاته، فهو الجوّالة، وهو الخُذْروفة- يُشَبّه نفسه بالعصا التي يلعــب بها الصبيان لتدور فوق رؤوسهم بسرعة شديدة-، وهو الذي لا تخلو طرق السفر من راحلتـــه، أي أنه يعترف بكثرة أسفاره، والسبب في كل ذلك أن الكدية- أي الاستعطاء والحيلة في طلــب الرزق- ذات مذاق رائع وسائغ، لأنها مصدر رزق بلا تعــب، أولاً، ولأن النـــاس يســتحقون الاستغفال والخداع.

يمكن القول إن "**الهمذاني**" يصوّر نفسه في عصر فيه مالٌ وفيه اضطراب، فيه رخاء وفيه عدم أمان، فيه دول وليس فيه مواطن.

---

(1) عبده، محمد ، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 60.

جَوِّز: من فعل جَوَّز الإبل: أي مرّرها واحداً واحداً، وبرِّز: أي تفَوَّقْ. وفروِزْ: من فَرْوَزَ الرجل: أي مات.

(2) عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص55.

المبحث الثالث: موضوع مقامات الهمذاني:

تدور مقامات "**الهمذاني**" في معظمها حول موضوع الكُدية أي الاستعطاء، كمعنـــى أول، والتلطف في سؤال الناس من خلال خطاب لغوي مثير كمعنىً ثانٍ.

إن هذا الموضوع- بما إنه ليس بطولياً ولا نخبوياً- يعني النزول إلى الشارع واكتشـــاف المفارقة بين المستويات والطبقات.

المستعطي كونه في أسفل السلم الاجتماعي هو الأقدر على رؤية مجتمعه واكتشاف ضعفه ونفاقه.

وهكذا، فإن البطل الرئيس في مقامات "**بديع الزمان**" الذي اتخذ الكُدية وسيلة لكسب المال مضطر أن يدخل من فجوات العيوب التي يتميز بها المجتمع الطبقي والمتمايز الذي عاش فيـــه "**الهمذاني**" نفسه.

ولهذا، فإنني أعتقد أن موضوع الكُدية كموضوع رئيس لهذه المقامات يصـــبح وســـيلة لا هدفاً، وسيلة للكشف والغوص والتعرف والفهم، ومن ثم النقد والتوجيه وحتى السخرية- وهـــي ليست فكاهة كما يشير كثير من الباحثين-.

إلا أن هذه الوسيلة- أقصد الكُدية- استأثرت باهتمام "**بديع الزمـــان**"، فتحدث عن طرقهـــا وعن التفنن في كسب المال، فكانت كالآتي:

* عن طريق البراعة اللغوية، كما في المقامتين الأزاذية والأذربيجانية.

* عن طريق الزيارة ليلاً لأن الناس أكثر كرماً في الليل، كما في المقامة الكوفية.

* عن طريق ادعاء العمى، كما في المقامة المكفوفية.

* عن طريق ادعاء بعض المهن، كما في المقامة القِردية.

* أساليب مختلفة ومتنوعة، كادعاء الفقر وتبدل الحال، كما في المقامة الساسانية.

وتقدم لنا مقامات "**الهمذاني**" صورة حية عن مجتمعها الذي نبتت فيه، فكانت خير معبر عن ذلك العصر الذي اضطربت فيه الأخلاق والسلوك والدول والأفراد والجماعات، إذ تقدم هذه المقامات صورة بانورامية لمجتمع فيه كل المتناقضات كما يلي:

* مقاطع من حياة المجون والسكر والعربدة، كما في المقامة الخمرية.

* صور لمحدثي النعمة، والانتهازيين، كما في المقامة المضيرية.

* صورة شاملة ومرعبة لفساد القضاء والقضاة، كما في المقامة النيسابورية.

إلا أن "**الهمذاني**" يخرج من هذه المواضيع كلها ليدخل في مواضيع أخرى كانت بالنسبة إليه مهمة، فرضتها ظروف حياته، من جهة، وظروف كونه كاتباً ومثقفاً ومناظراً وعالماً، من جهة أخرى، لهذا كانت هناك موضوعات أخرى فرضت نفسها في تلك المقامات كانت على النحو التالي:

* **المديح:** إذ إن "**الهمذاني**" ولأسباب حياتية- بما عرف عنه من تنقل وترحال بين الدول- كتب ست مقامات في مديح "**خلف بن أحمد**"، والي سجستان التي أمضى فيها حوالي سنتين من عمره، وفي هذه المقامات الست بالغ وأطنب في ذكر محاسن هذا الرجل، ففي المقامة الملوكية، يتجاوز "**الهمذاني**" كل الملوك السابقين ليصل إلى القول عنه: "الذهب أيسر ما يهب، والأَلِفُ لا يعمه إلا الخَلْف، وهذا جبل الكحل قد أضر به الميل، فكيف لا يُؤثِّر ذلك العطاء الجزيل..."[(1)]، وتعلق الدكتورة "**أحلام الزعيم**" على هذا القول بأن النثر في القرن الرابع الهجري صار يزاحم الشعر في كيل المديح ونظمه، وأن ذلك آذن "بانهدام الحواجز بين الشعر والنثر"[(2)].

---

(1) الخلْف: حد الفأس، أو الفأس العظيمة. يريد أن هذا الملك لا يعطي إلا ذهباً، والألْف من الذهب حظه منه الإتلاف ليس غير، وجعل الألف كحائط رضّت أعراقه، فإذا عمه الفأس أو حدّها انهدم.

الميل: ما يكتحل به، وهو لا يحمل من الكحل إلا قليلاً، ومع ذلك فقد أفنى الميل بما يأخذ من المقدار القليل جبل الكحل، فكيف لم يؤثّر مثل ذلك العطاء الوافر في مال الملك.

(عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، المقامة الملوكية، ص 236- 237).

(2) الزعيم، د.أحلام، **قراءات في الأدب العباسي.. الحركة النثرية**، ص445.

* **اجتراح النقد:** ففي أربع مقامات هي: "الشِّعرية" و"العراقية" و"القريضية" و"الجاحظية" يتحـــول "**الهمذاني**" إلى ناقد أدبي يوزع أحكامه ويطلق سهامه على الشعراء والكتّاب على حد سواء، وقد أثبت في ذلك أنه صاحب ذائقة رفيعة، فقد أطلق أحكاماً بدت نهائية غير قابلـــة للنقـــاش علـــى "**امرئ القيس**"، و"**الفرزدق**"، و"**الأخطل**"، وغيرهم، وكذلك كان يسأل أسئلة مفاجئة يجيب عنهـــا إجابات ذكية ولمّاحة أيضاً.[1]

وفي المقامة الجاحظية، نرى "**الهمذاني**" ينتقد الجاحظ لخلو نثره من السجع ولعدم قوله الشعر، وهو نقد متسرع وفيه تجنٍّ.

* **الوعظ والدعوة إلى الزهد:** وقد ورد هذا في مقامتين هما: الوعظية والأهوازية، وفيهما دعوة إلى التأمل والتزهد والتقشف والاستعداد لليوم الآخر.

* **تحقير مذاهب بعينها:** ففي المقامة المارستانية يحقر "**الهمذاني**" مذهب المعتزلة، ويعتبر أتباعَ هذا المذهب مجوس هذه الأمة.

* **مواضيع متنوعة كانت كالآتي:**

أ- **التخيل:** كما في المقامة الإبليسية، إذ يظهر إبليس لـــ "**أبي الفتح الإسكندري**"، ويعتقد الدكتور "**شوقي ضيف**" أن هذه المقامة هي التي أوحت لأدباء آخرين جاؤوا بعد "**الهمذاني**" بإنشاء روائع تنحو هذا المنحى[2].

ب- **الشبقية:** كما في المقامتين الشامية والرُّصافية، وفيهما تظهر ميول شبقية ومظاهر جنســـية كانت معهودة في ذلك العصر.

---

(1) وقد استوقف ذلك د. زكي مبارك، وأشار إليه بكثير من الإعجاب في كتابه "**النثر الفني فـــي القـــرن الرابـــع**"، ج1، ص265- 269.

(2) يُنظر: ضيف، شوقي، **المقامة**، ص30-32، وقصد: ابن شهيد في كتابه "التوابع والزوابع"، وأبا العلاء المعري فـــي "رسالة الغفران".

ج- **الوصف المجرد:** وهذا كان من أهداف مقامات "**بديع الزمان**" لتظهر من خلاله قوة الكاتب في الرصف والمعمار، من جهة، وجمع الكلمات ومرادفاتها، من جهة أخرى، كما في المقامة الحَمْدانية.

ويرى الدكتور "**وهيب طنوس**" أن "الوصف من الفنون المقصودة في مقامات "**البديع**"، وهذا ما نلاحظه في (الأَسَدية)، والقصة هنا في جملتها فكاهة، لكن الوصف ظاهر فيها وبيِّن، وفيها فقرات وصف رائعة، والحركة فيها قوية، والمناظر تتوارد في حياة وانسجام، أما غرضها ففيه تفاهة، فكأن "**بديع الزمان**" لا يقصد غير هذه الأوصاف. أما (المقامة الخمرية) فقد وضعت قصداً لوصف الصهباء"[1].

د- **الحض على العلم والتعليم**، كما في المقامة العِلْمية.

الشخصية الرئيسة في مقامات "**الهمذاني**" هي "**أبو الفتح الإسكندري**" التي عرفها الدكتور "**يوسف عوض**" بأنها "شخصية فنية استجمع مؤلفها أبعادها من واقع بيئته، وعلى وجه التحديد استخرجها من بين المتسولين والمُكْدين، وقد أضفى عليها عناصر فنية أخرى، حتى جعل منها نموذجاً لهذا النوع من المتسولين في بيئته"[2]، هذه الشخصية لم تظهر في المقامة البغدادية والنهيدية والتميمية والبِشْرية والمِغْزَلية والغَيْلانية، كما أن هناك مقامات لم يكْدُ فيها "**أبو الفتح**"، وهي: الوعظية والمضيرية والرُّصافية والشيرازية والنيسابورية والأهوازية والملوكية والخمرية والمارستانية والعِلْمية والحُلْوانية والمجاعية والخَلَفِية والبصرية والوصية والسارية. لكن "**بديع الزمان**"، وعلى رغم ذلك، لم يتخلَّ عن استعمال الحيلة فيها أيضاً.

---

(1) طنوس، د. وهيب، **في النثر العباسي**، منشورات جامعة حلب- كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ط 3، 1989- 1990، ص 315.

(2) عوض، د. يوسف نور، **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، ص 56.

المبحث الرابع: أسلوب مقامات الهمذاني:

يمكن لنا أن نرصد ثلاثة اتجاهات نثرية في القرن الرابع الهجري هي:

1. مدرسة نثرية تعتمد النثر المبرأ من السجع والبديع والتكلف، ويقف على رأسها "**الجاحظ**" و"**أبو حيان التوحيدي**".

2. مدرسة تعتمد السجع والبديع مذهباً لا تحيد عنه، ويقف على رأس هذه المدرسة "**ابن العميد**" و"**الصاحب بن عباد**" و"**بديع الزمان الهمذاني**".

3. مدرسة تعتمد المبالغة والتعقيد ولزوم ما لا يلزم، ويقف على رأسها "**الحريري**" و"**أبو العلاء المعري**"[(1)].

إذاً، ينتمي "**الهمذاني**" إلى مدرسة فنية نثرية خاصة، بحيث تحول إلى صاحب مذهب في الكتابة، وكان لهذه المدرسة تأثير على من جاء من الناثرين حتى يومنا هذا. ويقول "**مارون عبود**" منبهراً بأسلوب "**الهمذاني**": "وإذا ابتهر "**بديع الزمان**" وادعى فهو على حق، بل هو سيد الموقف، وأمير الكلام في هذه الحقبة من تاريخ الأدب (...) "**البديع**" أديب طريف، قصصي ملهم يريك بعيدات الشخوص، كما هي... "[(2)].

بل يذهب "**مارون عبود**" إلى أكثر من ذلك عندما يقول "فتح الله على "**البديع**"، فأملى مقاماته الشهيرة، فأحلّته في النثر محل "**امرئ القيس**" في الشعر"[(3)]، لكن هذا الرأي المتحمس لا يمنعنا، أيضاً، من الالتفات إلى ما قاله نقاد وأدباء وباحثون آخرون، قدماء ومحدثون، انتقدوا المقامات وسخفوها واعتبروها مجرد ألفاظ مسجوعة، وقد رصد الباحث "**نادر كاظم**" مواقف هؤلاء النقاد في عصور مختلفة، وآراءهم التي تفاوتت حسب الظرف وبيئة المتلقي[(4)].

---

(1) الزعيم، د. أحلام، **قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية**، ص 415.

(2) عبود، مارون، **بديع الزمان الهمذاني**، ص 43.

(3) نفسه، ص 42.

(4) يراجع: كاظم، نادر، **المقامات والتلقي**، ط1، البحرين، وزارة الإعلام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003.

وتتميز مقامات "**الهمذاني**" بالخصائص الأسلوبية التالية:

– **الواقعية:** فعلى الرغم من اعتماد "**الهمذاني**" على الاستعارات والتشابيه والكنايات، وامتلاء النص بالمجانسة والتلميحات والإشارات، فإنه مادي لا يتفلسف ولا يفكر فيما وراء الطبيعة. إنه أقل تأملاً من غيره ولا تشغله المسائل الكبرى، فموضوع الكُدية هو موضوع مبتذل، يجري في الشوارع والأحياء الفقيرة. إن موضوعه واقعي جداً، وبطله بطل واقعي جداً، ولهذا فهو "يبتكر في الألفاظ أكثر من ابتكاره في المعاني"[(1)]. وهو يستخدم الألفاظ المستعملة في أكثر أحيانه لشدة تأثيرها، والجملة القصيرة لسرعة فهمها.

– **الأسلوب القصصي:** عادةً ما يصب "**الهمذاني**" مقاماته في قالب قصصي له وقع جميل على النفس وتأثير لطيف في الوجدان، وإن كان هذا الأسلوب يأتي على الهامش. ويقول د. "**شوقي ضيف**": "ليس لـ "**البديع**" هدف قصصي بالمعنى الدقيق، وإنما غايته أن يصوغ ألفاظاً أو قل أنغاماً من الكلام، ويصبغها بالألوان الفنية التي كانت معروفة في عصره"[(2)].

ولا نُفاجأ بما يقوله د. "**ضيف**"، فقد اعتبر أن المقامة "حديث أدبي"، أما د. "**زكي مبارك**" فيتوقف عند الأسلوب القصصي لدى "**الهمذاني**" فيقول: "في مقامات "**بديع الزمان**" نماذج من القصة القصيرة، ففيها العقدة وتحليل الشخصيات"[(3)]، وقد اعتبر "**مبارك**" أن المقامة المضيرية والبغدادية أبرع ما قص "**بديع الزمان**".

– **الحوار:** والحوار لصيق بالقص، فلابد للشخصيات من التفاعل والتعبير عن نفسها، ولهذا، فقد كثر الحوار في المقامات، وعلى الرغم من أن لغة الشخصيات لا تختلف باختلاف مستوياتها الطبقية أو الفكرية، فإن الحوار ذكي وقادر على الاستبطان، ويرى بعض الباحثين أن الحوار لا يراد لذاته، بل جاء لحشد الألفاظ والمترادفات. فتقول الدكتورة "**أحلام الزعيم**": "إن الحوار لا قيمة له إلا بقدر ما يحشد من كلمات"[(4)]، وأعتقد أن هذا كلام يحتاج إلى إثباتٍ كبير، فالحوار في

(1) عبود، مارون، **بديع الزمان الهمذاني**، ص 44.
(2) ضيف، شوقي، **المقامة**، ص 33.
(3) مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، ص252.
(4) الزعيم، د. أحلام، **قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية**، ص 459.

المقامة كان يؤدي غرضاً قصصياً وفنياً وأدبياً، ذلك أن الشكل القصصي حتى يكتسب الحيوية والتشويق والحبكة التي تفترض اختلافاً في المواقف والمصالح لابد له من حوار يكشف لنا أبعاد الشخصية.

- **السجع:** وهي الميزة الأولى التي اشتهرت بها المقامات وعرفت بها إلى يومنا هذا، ولا يمكن لنا إلا أن نسأل أنفسنا: لماذا اختار "**الهمذاني**" السجع دون غيره؟! ذلك أن مدرسة السجع كانت مدرسة رسمية إلى حد كبير، فـ "**ابن العميد**" و"**ابن عباد**" لم يكونا ناثرين فقط، بل كانا وزيرين يعطيان ويمنعان ويطلبان من الآخرين وضع الكتب والتصانيف، ولهذا فإن من الطبيعي أن يتجه "**الهمذاني**" إلى تلك المدرسة الرسمية، أولاً، ولأن ذلك يجد في طبيعته استعداداً فطرياً، ولهذا، أيضاً، كان السجع لديه يؤدي وظيفة اجتماعية ووظيفة فنية، ولكن السؤال ليس هنا، إنما هو: هل أجاد "**الهمذاني**" في هذا السجع، وهل وصل به إلى الذروة؟

يقول "**شوقي ضيف**" عن ذلك: "ويرى القارئ بجانب ذلك براعة "**البديع**" في استخدام السجع، فالكلمات تتشابك بأسلاكه، وكان صائغاً ماهراً يحسن ضم جواهرها بعضها إلى بعض، وتكوين عقود منها تأخذ بالأسماع والأبصار، ولا ريب في أن ذلك موهبة يَختص بها، أو قل: إنه فنٌّ لم يرقَ إليه إلا بعد ثقافة واسعة باللغة، وتدريب شاق على صناعة أساليبها، بحيث وقف وقوفاً دقيقاً على خصائصها الصوتية، فليس كل سجع يعجبنا، بل السجع منه الثقيل، ومنه الخفيف الذي يرق حتى لكأنه يشف عن المعنى الذي يضطرب في عقل صاحبه وقلبه، وكان "**بديع الزمان**" يعرف كيف يصوغ لفظه، وكيف يعرضه، وكيف يوقعه، وكيف يحدث فيه من التموجات الصوتية ما يجعله يدخل على الأذن بدون استئذان"[1].

سجع البديع خفيف ورشيق، فالألفاظ منتخبة والسجعات قصيرة ملونة بكافة أنواع البديع. وخلال قراءتي هذه المقامات، دهمني سيل جارف من الكلمات المتقاربة والمتشابهة وذات الجرس الواحد والإيقاع المختلف، إنه يدهشنا بموسيقاه، وهديره وسرعة انهياله وانثياله على آذاننا إلى درجة أننا نتوقف عن التفكير في المعاني، وننساق وراء هذه "الأوركسترا" الموسيقية

(1) ضيف، شوقي، **المقامة**، ص42.

التي تخلقها في آذاننا تلك السجعات الذكية واللماعة والقصيرة. ويصف د. "**زكي مبارك**" شعوره لدى قراءته هذه المقامات بالقول: "ولكننا بعد مواجهتها مرة ومرة رأينا فيها من إمارات العقل والذكاء وخفة الروح ما يوجب الإعجاب"(1)، وعلى الرغم من لغة التعالي التي يتكلم بها د. "**مبارك**"، فإن مقامات "**الهمذاني**" ربما فيها نسق موسيقي خارجي عجيب، إذ لا بد لقارئها أن يتوقف طويلاً أمام هذا التبيان اللغوي المدهش. لنقرأ هذا المقطع من "المقامة الكوفية": "ولما اغتَمَضَ جَفْنُ الليل وطَرَّ شارِبُه، قُرع علينا الباب، فقلنا من القارع المنتاب؟ فقال: وفْدُ الليلِ وبريدُه، وفَلٌّ الجوعِ وطريدُه، وحُرٌّ قاده الضرّ، والزمن المُرُّ، وضيفٌ وطؤه خفيف، وضالّتُه رغيف، وجارٌ يستعدي على الجوع، والجيبِ المرقوع..."(2).

ألا نستمتع جداً بهذا التعبير: "حُرٌّ قاده الضر والزمن المر"؟ هنا السجع يعمق حالة الضيق، ويوسعها، ويجعل طعمها في الوجدان مراً وقاسياً تماماً كشعور ذلك الحُر الذي أخرجه الضر في الليل يسأل الرغيف. وهذا يقودنا إلى الميزة التالية:

- **الثراء اللغوي**: ذلك أن "**الهمذاني**" ينبوع لا ينضب في ثرائه وغزارته اللفظية، وهذا لا يظهر فقط في المترادفات والمتقابلات، وإنما، أيضاً، في توظيف الكلمة في مكانها الصحيح والمناسب. هو لا يضيق ولا يحشر ولا يضطر إلى استعمال كلمة غير مناسبة، فهناك كلمة مناسبة تصف الحال، وهناك ما يمكن قوله حتى في أشد اللحظات ضيقاً، وفي "المقامة الحمدانية" خير مثال على ذلك، إذ يصف الخيل بطريقة قلّ نظيرها، فيقول فيها عن الفَرَس: "هو طويل الأذنين، قليلُ الاثنين، واسع المَراث، ليّنُ الثَّلاث، غليظ الأكرع، غامض الأربع، شديد النفَس، لطيف الخَمْس، ضيق القلْتِ، رقيق السِّت، حديد السمع، غليظ السبع..."(3). وعلى الرغم من أن "**الهمذاني**" يحكم

(1) مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، ص 277.

(2) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 30- 31.

(3) المراث والمَروَث: خوران الفرس. الأكرع: جمع كُراع، وهو الدواب ما دون الكعب، ومن الإنسان ما دون الركبة، أو هو مستدق الساق. القَلْت: النقرة في رأس الورك وهي الخربة وفي جوفها الموقف، وهو عصبة في الخربة إذا انفكت عرجت الدابة ثم لا تبرأ أبداً. حديد السمع: حديد الأذن، فعبر عن الأذن بالسمع لأنها آلته، ومن ممادح الخيل أن تكون أذناها محددتين رقيقتين منتصبتين. أما قوله: "ليّن الثلاث... غامض الأربع... لطيف الخمس... رقيق الست... غليظ السبع" فهو يأتي على تفصيلها في موقع لاحق من المقامة ذاتها. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 159- 164).

نفسه بالسجع، فإن ذلك لم يكن عائقاً أمامه في اصطياد ما يريد من كلماته ليعبر تماماً عما يريد. أي أن السجع لم يقف حائلاً دون الدقة والمرونة والشفافية، ولهذا، فإن السجع- وإن كان يفترض ثراء لغوياً- لم يكن يضيّق مساحة الحرية أمام "**بديع الزمان**" ليقول ما يريد تماماً، لنقرأ ما يقوله في المقامة البغدادية: "... فقبض السَّوادي على خَصري بِجُمْعِه. وقال: نشــدتُك الله لا مزقتـــه، فقلت هلمّ إلى البيت نُصِبْ غداء، أو إلى السوق نشترِ شواء، والسوق أقرب وطعامـــه أطيـــب، فاستفزته حُمَةُ القَرَمْ، وعطفته عاطفة اللقم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع.."[1].

ليس هناك أجمل وأرق وأكثر دقة من تعبير "فاستفزته حمية القرم، وعطفته عاطفة اللقـــم، وطمع، ولم يعلم أنه وقع"، فالسجع هنا لم يكن يقيد حركة الكاتب، بل على العكس من ذلك، كان السجع- بما هو موسيقى- أوقع في النفس وأكثر تأثيراً في تضاعيف القصـــة وعلـــى وجـــدان المتلقي.

- **السخرية العميقة، والمقدرة على اكتشاف التناقض بين الواقع والمثال:** في هـــذا يشـــير كثير من الباحثين إلى أن المقامات تميزت بالفكاهة[2]، ولكني لا أميل إلى ذلك، فما هو فكـــاهي يكتفي بضحكة أو ابتسامة لا تحمل دلالات، في حين أن السخرية تحمل موقفـــاً ولهـــا مرجعيـــة معينة، الفكاهة سطحية والسخرية عميقة، وإذا أخذنا المقامة البغدادية، مثلاً، فإن الســـخرية هـــي الظاهرة وليست الفكاهة، فالحديث فيها يدور عن شخص سماه "**الهمـــذاني**" السَّـــوادي، أي مـــن السَّواد- وهي الأراضي التي تقع بين بغداد والجزيرة، وكان يسكنها الفلاحون والفعلـــة-، وقـــد صوره رجلاً محدث النعمة، نفاجاً، مدعياً، انتهازياً، ولهذا فهو يتحدث عن كل شيء في بيتـــه، وكأن بيته وأثاث بيته لم يكن له شبيه أبداً. إن مثل هذه الشخصية التي تتواجد في كـــل زمـــان ومكان ليست شخصية اعتباطية أو جاءت عفو الخاطر، "**الهمذاني**" هنا يسخر من فئة كبيرة من

(1) بِجُمْعِه: جُمع الكف: قبضته. استفزته: استخفته. حُمَةُ: الحُمة للشيء شدته. القَرَم: اشتداد الشهوة إلى أكل اللحم خاصة. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 64- 65).

(2) أشار إلى ذلك أغلب من كتبوا عن الهمذاني، كالدكتور زكي مبارك، ومارون عبود، وشوقي ضيف، وأحلام الـــزعيم، في حين أشار آخرون إلى أن هذه سخرية عميقة من أمثال د. يوسف نور عوض ونادر كاظم.

الناس، مدعية وكاذبة ونفاجة. إن هذه ليست فكاهة بقدر ما هي سخرية أتت على شكل موقـف فكري واجتماعي وسياسي.

إن الدكتور "**يوسف نور عوض**" في كتابه "فن المقامة بين المشرق والمغرب" كان دقيقاً وشاملاً في الإشارة إلى عمق الترابط بين موضوع مقامات "**بديع الزمان**" وواقعها[1]. ولكن هذا لا يعني أن الفكاهة مفقودة في مقامات "**الهمذاني**"، فهناك فكاهة أريدت لذاتها كما في "المقامة الدِّينارية" التي يتلاعن فيها المتسولون بألفاظ كهذه: "يا كوكب النُّحوس، يا وطْأ الكابوس... يا قَلَحَ الأسنان يا وَسَخَ الآذان..."[2].

- **استخدام الشعر وتطعيمه بالنثر:** وكأن "**الهمذاني**" لا يرى فرقاً بين الشعر والنثر في التعبير، وقد صدق من قال إن الحواجز انهدمت بين الشعر والنثر لدى "**الهمذاني**". فلا تكاد تخلو مقامة من شعر "**بديع الزمان**" نفسه يلخص فيه الهدف أو الحكمة أو يختم به المقامة، وشِعر "**الهمذاني**" في المقامات فيه السجع وألوان الصنعة المختلفة، وكذلك التصنع. وفي "المقامة الوعظية" يسرف "**الهمذاني**" في استخدام الشعر، ولكن، وفي خضم النثر المتدافع، ينتقل إلى الشعر من دون فواصل أو تقديم، وكأن النقلة لم تكن واعية أو أنها كانت نقلة من نثر الشعر إلى شعر النثر. يقول في هذه المقامة: "انظر إلى الأمم الخالية، والملوك الفانية، كيف انتسفتهم الأيام، وأفناهم الحِمام، فانمحت آثارهم وبقيت أخبارهم"، وعندئذٍ يقطع "**الهمذاني**" هذا النثر الجميل لينتقل إلى القول شعراً:

فأضحَوا رميماً في التراب وأقفرتْ ... مجالسُ منهم عُطِّلتْ ومقاصرُ
وخَلَّوا عن الدنيا وما جَمَعوا بها ... وما فاز منهم غيرُ من هو صابرُ[3]

---

(1) ويحاول الدكتور يوسف نور عوض في كتابه هذا أن يقرأ المقامات قراءة اجتماعية، وأن يخرجها من دائرة البلاغة، فقط، إلى دائرة الأدب الاجتماعي.

(2) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، المقامة الدينارية، (ص 224– 230).

(3) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، المقامة الوعظية، ص 140.

تجدر الإشارة إلى أن "**الهمذاني**" قطع نثره عند "وبقيت أخبارهم"، وابتدأ شعره بـ "فأضحوا رميماً"، بمعنى أن الفكرة لم تنقطع والهدف واحد، وقد عبر بالنثر وأكمل بالشعر حتى أن القارئ لا يحس بأدنى انقطاع أو بنقلة مفاجئة.

- **التضمين:** إذ يلجأ "**الهمذاني**" كثيراً إلى تضمين مقاماته آيات من القرآن الكريم، ونصوصاً من الحديث الشريف، إلى جانب الأمثال، والشعر العربي، للتدليل على عمق ثقافته، ومعرفته واطلاعه الواسعين.

المبحث الخامس: الصنعة والتصنع في مقامات الهمذاني:

كتب "**الهمذاني**" في رسالة له جواباً عن كتاب للوزير "**الإسفرائيني**": "وخلة أخرى وهي أني مفتون بكلامي، معجب بصوب أقلامي، وذوب أفكاري، فلا أزفه إلا لمن يعتقد فيه اعتقادي، ويميل إليه كفؤادي، وينظر إليه بعين رأسي"[(1)].

نحن- إذاً- أمام كاتب مفتون بفنه، معجب بنثره إلى درجة أنه لا يزفه إلا لمن يراه كذلك، وهو يعرف أن صناعته مختلفة ومدهشة ومثيرة أيضاً.

ذلك أن الكتابة كمهنة صارت في هذا العصر صناعة حقيقية، يعتاش منها الناس، الكتاب والناسخون والوراقون والمتعلمون والمتأدبون، وأنها- أيضاً- صارت نافقة لدى أولي الأمر يهتمون بها ويتحلون ويشتهرون بكونهم كتاباً ومتأدبين، فالخلفاء والسلاطين والأمراء كانوا يباشرون بأنفسهم نقاش العلماء والأدباء.

ولأن العصر الذي عاش فيه "**الهمذاني**" هو عصر الدويلات الفارسية- في أغلبها- ودول التشيع- في أغلبها- أيضاً، وعصر غنى وخلاف، وجدال واختلاف، كان لابد من تقليد كتابي أن يسود أو يتسيد، أو يحظى بالقبول. ويبدو أن مدرسة "**ابن العميد**"- الفنية والسياسية- التي دعمها

(1) الأحدب، الشيخ إبراهيم أفندي، **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، ص 275.

واستمر بها "**الصاحب بن عباد**" حظيت بذلك الفضاء الواسع والقدرة الكبيرة على الانتشار، ولكن هذا لا يلغي عدداً من الحقائق هي:

أولاً: إن السجع– كأسلوب إيقاعي– استعمل في لغة العرب منذ عصور الجاهلية الأولى، واستمر كذلك من خلال القرآن الكريم والأحاديث النبوية، وكذلك كلام الخلفاء الراشدين والأمويين والعباسيين، ولم يكن مرفوضاً أو حراماً، لكنه، في الوقت ذاته، لم يكن يُستعمل لذاته أو هدفاً جمالياً وحيداً، بل كان يأتي عفو الخاطر أو حسب ما تفرضه الحال. وعليه، فإن هذا الإقبال الكبير على السجع في القرن الرابع الهجري لم يكن ظاهرة مستغربة أو طارئة على الأدب العربي، بل كان ثمرة لهذا التراكم التاريخي من الاستعمال المتعدد الأغراض للسجع. وقد توسع د. "**زكي مبارك**" في رصد أطوار السجع في اللغة العربية منذ عصور الجاهلية وحتى القرن الرابع الهجري ليخلص إلى القول إن "الفنون الأدبية لا تُخلَق مرة واحدة، أو لا تبعث مرة واحدة، ولكنها في الظهور والانتشار على نحو ما تفعل تباشير الصباح"[1].

ثانياً: إن أساليب البيان والبديع وأشكالهما واستخداماتهما كانت مألوفة وشائعة، وهي تشكل أساس كلام العرب، وجاء القرآن الكريم ليثَبِّت تلك الأساليب على اختلافها، لكنها هي الأخرى لم تستعمل كهدف ولم تستغل كغاية نهائية للكلام. كان المضمون دائماً هو صاحب السيادة والغلبة، ولكن– وبسبب الظرف الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي ساد في القرن الرابع الهجري– انقلب الحال لدى بعض الناثرين، بحيث صار الشكل يوازي المضمون في حضوره، وصار الثوب أهم من البدن، وتحولت اللغة بحد ذاتها إلى مضمون وهدف.

بعد هذا، فإن نثر "**الهمذاني**" وشعره– باعتباره يشكل ذروة مدرسة السجع والمحسنات– يعطينا الفرصة الكاملة لأن نحدق في مقاماته عن قرب شديد لتفحص ما هو أصيل أو متكلف.

وفي هذا المجال، فإن التذوق الأدبي يلعب دوراً مهماً في تحديد المقبول والمرفوض، المستحسن والمستهجن، وكما قال "**عبد القاهر الجرجاني**" في كتابه الشهير "دلائل الإعجاز": "فليس الداء بالهين، ولا هو بحيث إذا رمتَ العلاج منه وجدت الإمكان فيه مع كل أحد مسعفاً،

(1) مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج1، ص 99.

والسعي منجحاً، لأن المزايا التي تحتاج أن تعلمهم مكانها، وتصور لهم شـأنها، أمـور خفيـة، ومعانٍ روحانية، أنت لا تستطيع أن تنبه السامع لها، وتحدث له علماً بها، حتـى يكـون مهيـأ لإدراكها، وتكون فيه طبيعة قابلة لها، ويكون له ذوق وقريحة، يجد لهما في نفسه إحساساً بـأن من شأن هذه الوجوه والفروق أن تعرض فيها المزية على الجملة، وممن إذ تصفح الكلام وتدبر الشعر، فرق بين موقع شيء منها وشيء"(1).

"**الجرجاني**" يتحدث هنا عن "الذوق" و"الإحساس" كقرني استشعار لتلمس مواطن الجمـال وأوجه الاستحسان أو الاستهجان.

ويقول الدكتور "**بدوي طبانة**": "أما البيان وتذوقه، وتفضيل القول في عناصره، ومحاولـة الحكم عليه بالحُسن أو الإصابة، فإنه يحتاج إلى مرانة وثقافة وإدمان نظـر، واسـتثارة للـذوق والمعرفة"(2).

وقد ظهر البديع مصطلحاً أول مرة في القرن الثاني الهجري إثر استعماله من شعراء كـ "**بشار برد**" (توفي سنة 168 هـ) و"**ابن هرمة**" (توفي سنة 167هـ)، و"**منصور النمري**" (توفي سنة 190هـ)، وذلك في محاولة منهم للتعبير بطرائق جديدة، الأمر الذي لفت الأنظـار إلـيهم، وتم تناقله إلى أن وصل إلى "**الجـاحظ**" فأشار في كتابه "البيان والتبيين" إلى ذلك بالقول: "والبديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان"(3).

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز**، تصحيح الشخين محمد عبده ومحمد محمود الشنقيطي- حواشي: محمد رشـيد رضا، القاهرة، 1961، ص 356.

والجرجاني هو القاضي عبد القاهر الجرجاني، صاحب كتابي "دلائل الإعجاز" و "أسرار البلاغة"، وحاول فيهما أن يصـل إلى سر إعجاز القرآن الكريم، فخرج بنظرية النظم التي تقول إن سر الإعجاز القرآني في نظمه ولـيس فـي معانيـه أو أسلوبه أو مفرداته، بل في هذا النسق الكلامي المعجز الذي لا يبارى ولا يقلد، توفي سنة 471هـ. (ينظـر: سـلطاني، الدكتور محمد علي، **مع البلاغة العربية في تاريخها**، ط1، دمشق، دار المـأمون للتـراث، 1978- 1979، ص 144- 148).

(2) طبانة، بدوي، **البيان العربي**، ط2، مصر، مطبعة الرسالة، 1958، 12.

(3) الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، ص 55- 56.

ولم يكتف "**الجاحظ**" بذلك، فقد أطلق أحكاماً على من سبق من الشعراء، فقال: "و**بشار** حسن البديع، و"**العتابي**" يذهب في شعره في البديع مذهب "**بشار**"..."[1].

وتسمية البديع مرتبطة بالإبداع، كما قال "**ابن رشيق**" في العمدة: "والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجرِ العادة بمثله، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع"[2].

إذاً، كان هذا المصطلح معروفاً لدى الشعراء والنقاد معاً، إلى أن جاء "**ابن المعتز**" المتوفى سنة 296هـ، أي بعد "**الجاحظ**" بعشرات السنين، ووضع كتابه المعروف والشهير "البديع" الذي ظهر إلى الوجود سنة 274هـ[3]، وفيه حدد ستة عشر وجهاً من وجوه البديع– وذلك بعد استبعاد ما ليس من البديع عن هذه الوجوه البديعية، كالتشبيه والاستعارة– وقد استمد "**ابن المعتز**" ثلاثة عشر منها من كتاب "**الجاحظ**" البيان والتبيين[4]، فيما يشير الدكتور "**شوقي ضيف**" إلى أن "**ابن المعتز**" "أحصى في كتابه 18 محسناً، ضم فيها إلى المحسنات البديعية الخالصة الصور البيانية الأساسية، وهي الاستعارة والتشبيه والكناية، وبذلك كان البديع عنده وعند من ألفوا فيه بعده يشمل البيان"[5]، و"إذا كان "**عبد القاهر الجرجاني**" المتوفى سنة 471 للهجرة، وصاحب كتابي "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" هو واضع نظرية علم البيان والمعاني، فإن عبد الله بن المعتز هو واضع علم البديع"[6].

بعد ذلك وضع "**قدامة بن جعفر**" (توفي سنة 337هـ) كتابه "نقد الشعر"، ووصلت لديه أوجه البديع واحداً وعشرين وجهاً (ذكرها الدكتور شوقي ضيف واحداً وثلاثين وجهاً)[7]، أعقبه "**أبو الهلال العسكري**" (توفي سنة 395هـ)، ووضع كتابه "الصناعتين"، حيث بلغت أوجه البديع عنده أربعين وجهاً، ثم "**ابن رشيق**" (توفي سنة 456هـ) وألف كتابه "العمدة" فجعل أوجه البديع

---

(1) نفسه، ج4، ص 55–56.

(2) ابن رشيق، **العمدة**، ج1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، 1963، ص 177.

(3) سلطاني، د. محمد علي، **البلاغة العربية في فنونها**، ص 10.

(4) نفسه، ص 11.

(5) ضيف، شوقي، **البلاغة.. تطور وتاريخ**، مصر، دار المعارف، 1965، ص 358.

(6) عتيق، د. عبد العزيز، **في البلاغة العربية.. علم البديع**، ط2، بيروت، دار النهضة العربية، 1971، ص 12.

(7) ضيف، شوقي، **البلاغة.. تطور وتاريخ**، ص 358.

أربعة وثلاثين وجهاً، ثم "**ابن سنان الخفاجي**" (توفي سنة 466هـ) الذي اقتصر على واحد وعشرين وجهاً من أوجه البديع، لكنه أول من أشار أو نبه إلى الفرق بين ما سماه المحسنات اللفظية والمحسنات المعنوية[1].

أما "**عبد القادر الجرجاني**" (توفي سنة 471هـ) فجعل أوجه البديع ثمانية، وذلك في كتابه "أسرار البلاغة"، فيما جعل "**أسامة بن منقذ**" (توفي سنة 584هـ) تلك الأوجه خمسة وتسعين في كتابه "البديع في نقد الشعر"، أما "**أبو يعقوب السكاكي**" (توفي سنة 626هـ) ففرّق في كتابه "مفتاح العلوم" بين البديع والبيان، تلاه "**ابن الأثير**" (توفي سنة 637هـ) في كتابه "المثل السائر" فجعل أوجه البديع ثلاثين وجهاً، لكنها ارتفعت مرة أخرى إلى سبعين في ما كتبه "**شرف الدين التيفاشي**" المتوفى سنة 651هـ[2].

والبديع من خلال الوظيفة التي يؤديها هو أن يعمد الأديب إلى التعبير عما في نفسه، بطريقة تفيد من طاقات الألفاظ في المعنى وفي الصورة أو في جرس الأصوات وإيحاءاتها(...)، فإن كانت الفائدة من جانب المضمون في الألفاظ كان ذلك محسنات معنوية، وإن أسهم ذلك في جرس الألفاظ وأصواتها بشكل خاص كانت تلك محسنات لفظية[3].

غير أن تلك المحسنات قد توحي بأنها جاءت لتزيين الكلام بعد استيفاء المعنى، ولكن من الحق القول، أيضاً، إن تأدية المعنى بهذه الوجوه البديعية من أجل أن يكون التعبير أغنى وأقوى وأقدر وأعمق أثراً في النفوس. ولهذا، فقد سماها الدكتور "**محمد علي سلطاني**": "وجوه أداء معنوية" و"وجوه أداء لفظية"[4].

أما وجوه الأداء المعنوية فهي: الطباق، والمقابلة، ومراعاة النظير، والإرصاد، والعكس، والتبديل، والتورية، والمذهب الكلامي، وحسن التعليل، وتأكيد المدح بما يشبه الذم، وتأكيد الذم بما يشبه المدح، والتلميح، وحسن الابتداء، وحسن التخلص، وحسن الانتهاء. ووجوه الأداء

---

(1) سلطاني، د. محمد علي، **البلاغة العربية في فنونها**، ص 11.

(2) سلطاني، د. محمد علي، **البلاغة العربية في فنونها**، ص 10- 11.

(3) نفسه، ص21.

(4) نفسه، ص 22.

اللفظية هي: الجناس، ورد العجز على الصدر، والسجع، والموازنة، والتصريع، وتناسب اللفظ والمعنى، وتناسب اللفظ والوزن، وتناسب المعنى والوزن، وتناسب القافية مع سائر البيت [1].

أما البيان فهو العلم الذي يطلعنا على أساليب التعبير والتصوير عن طريق التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز مستعملة الخيال الخصب لأداء المعاني[2].

والبيان على عكس البديع، فهو مما لم ينكره النقاد العرب، تصنعاً أو تكلفاً، بل تعلق ذلك بقوة الخيال وحسن المشابهة وقوة العلاقة بين المشبه والمشبه به، وحسن الاستعارة وقوتها وجمال الكفاية ونعومتها، ذلك أن كلام العرب هو مجاز جله بإشارة العديد من النقاد القدماء والمحدثين، والتكلف في الكتابة الأدبية كان أوضح في استخدام الألوان البديعية– التي تعنى بالزخرفة والشكل– من البيانية.

فالبديع هو الوسيلة الفنية التي تعطي الشاعر أو الناثر حرية الرصف والمعمار والإكثار من المترادفات وأوجه المقابلة والموازنة والسجع والطباق والجناس، وهو ترصيع فني لم يكن يستعمل بطريقة متكلَّفة في العصور الأولى العربية والإسلامية، ولكن هذه الأساليب صارت تقليداً فنياً لدى كتاب القرنين الثالث والرابع الهجريين.

وقد نبّه النقاد القدماء إلى ما يفعله الإيغال والتكلف في استعمال البديع والإفراط في استخدامه– إكثاراً من أوجهه أو سعياً مقصوداً إليها– من إفسادٍ وتسفيه، فقد أشار "**الجاحظ**" إلى نفور العرب من التكلف في كل شيء، وكذلك "**ابن المعتز**" الذي انتقد "**أبا تمام**" في إسرافه باستعمال البديع حين قال: "ثم إن "**حبيب بن أوس الطائي**" من بعدهم شغف به (يقصد بالبديع) حتى غلب عليه، وتفرع فيه، وأكثر منه، فأحسن في بعض ذلك، وأساء في بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف"[3].

---

(1) سلطاني، د. محمد علي، **البلاغة العربية في فنونها**، ص 22.

(2) نفسه، ص 75.

(3) ابن المعتز، **كتاب البديع**، تحقيق كراتشكوفسكي، دمشق، دار الحكمة، ص1.

أما "**الجرجاني**" فحمل حملة شعواء على التكلف في استعمال البديع حين قال: "إن في كلام المتأخرين الآن كلاماً حمل صاحبه فرط شغفه بأمور ترجع إلى ما له اسم في البـــديع، إلـــى أن ينسى أنه يتكلم ليُفهم، ويقول ليُبَيّن، ويخيل إليه أنه إذا جمع بين أقسام البديع في بيت، فلا ضـــير أن يقع ما عناه في عمياء، وأن يوقع السامع من طلبه في خبط عشواء، وربما طمس بكثرة مـــا يتكلفه على المعنى وأفسده، كمن يثقل العروس بأصناف الحلي حتى ينالها من ذلك مكـــروه فـــي نفسها"[1].

ولكن "**الجرجاني**" نفسه يشير إلى الأوجه الحسنة في استخدام البديع بقوله: "وعلى الجملـــة فإنك لا تجد تجنيساً مقبولاً، ولا سجعاً حسناً، حيث يكون المعنى هو الذي طلبه واستدعاه وساق نحوه، وحتى تجده لا تبتغي به بدلاً ولا تجد عنه حولاً"[2]. هنا يفرق "**الجرجاني**" بـــين الصـــنعة والتصنع، بين الطبع والتكلف، وهو ما أشار إليه أيضاً "**السكاكي**" عنـــدما وازن بـــين اســـتخدام الألفاظ لتبيان معنى الكلام فقال: "وأصل الحسن في جميع ذلك أن تكون الألفاظ توابع المعاني لا أن تكون المعاني لها توابع، وأعني أن لا تكون متكلفة"[3].

فلصنعة إذاً هي الإلمام التام بفنون البديع والبيان وأوجههما بمعرفـــة واعيـــة ومخططـــة ومدركة، أي العلم التام بتلك الأوجه واستخداماتها ومواقعها وما تضيف للكلام والمعنـــى، فيمـــا يعني التصنع الإسراف في استخدام تلك الأوجه وإخراجها من وظائفهـــا إلـــى أن تكـــون هـــي الوظيفة، أي أن تتحول من كونها وسيلة إلى كونها هـــدفاً، بحيـــث يغيـــب المعنـــى، ويفســـد، ويضمحل، من أجل استيفاء الوجه البديعي ذاته واكتماله.

ويذهب الدكتور "**شوقي ضيف**" إلى تصنيف يفرّق فيه بين التصنيع والتصنع، ففي الوقـــت الذي يعتبر فيه أن التصنيع هو استعمال البديع والبيان في النص من أجل تجميله والتفـــنن فيـــه، وإيلاء الشكل أهمية على حساب المضمون، بسبب تعقد الحياة وترفها ودخول أذواق جديدة على

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، **أسرار البلاغة**، ص 5.

(2) نفسه، ص7.

(3) السكاكي، **مفتاح العلوم**، ص 204، وللاستزادة ينظر: ابن الأثير، **جوهر الكنز**، تحقيـــق د. محمـــد زغلـــول ســـلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1980، ص 48- 50.

الفطرة العربية القديمة، فإنه يعتبر أن التصنع هو تكلف البديع وتعمد البيان، بحيث يخرج المضمون كلياً من النص، ومن ثم يتحول إلى نوع من الأحاجي والألغاز[1].

ويرى "**ضيف**" في التصنيع اتجاهاً فنياً يظهر ويشتد في القرن الرابع الهجري، يبدأه "**ابن العميد**"– الذي لم ينتقده "**ضيف**"، بل أثنى على نثره–، معتبراً أن أسلوب "**ابن العميد**" المعتمد على السجع والجناس والطباق ما هو إلا وشي خالص، وكأنه ثروة زخرفية هائلة، كما يعتقد أن "**ابن العميد**" قد يكون تأثر في صناعته الأدبية بصناعة السجاد في إقليمه[2]، وهو ما لا نعتقده، فالمسألة أعقد من ذلك بكثير، فالخلفيات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية لبلاد فارس والعراق في القرن الرابع الهجري أثرت في الأدب الذي كان يستجيب لمجمل تلك الظروف التي كانت آخذة في التعقد.

وإذا كانت مدرسة "**ابن العميد**" النثرية وفرسانها وأعلامها قد اعتمدوا أوجه البيان والبديع وأفرطوا في ذلك، فهل وقع "**الهمذاني**" في التصنع أو التكلف في مقاماته بحيث ذهب الشكل بالمضمون، وقتل التكلف طبع الفنان ووجدانه الأصيل؟!

كانت الإجابة عن هذا السؤال مختلفة باختلاف الزمان والمكان، فقد وصف "**ابن الطقطقي**" مقامات "**بديع الزمان**" بأنها "لا يستفاد منها سوى التمرن على الإنشاء والوقوف على مذاهب النظم والنثر"[3]. وكذلك فعل "**ابن الأثير**" الذي انتقد مقامات "**الهمذاني**" و"**الحريري**" لما فيهما من تكلف شديد وإغراق في استعمال البديع والبيان[4].

---

(1) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، القاهرة، دار المعارف، 1965، ص227–230.

(2) نفسه، ص 208– 210.

(3) ابن الطقطقي، **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، بيروت، دار صادر، ص 16.

(4) يراجع: ابن الأثير، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ج1، بيروت، المكتبة العصرية، ص 28، وص 199.

أما "**الثعالبي**" معاصر "**الهمذاني**" فقد كتب عن مقاماته: "ضمّنها ما تشتهي الأنفس وتلذ الأعين، من لفظ أنيق، قريب المأخذ، بعيد المرام، وسجع رشيق المطلع والمقطع كسجع الحمام، وجدّ يروق يتملك القلوب، وهزل يشوق فيسمر العقول"[1].

وقد أبدى كل من: "**ابن حزم الأندلسي**" (توفي سنة 456هـ)، و"**الحصري**" مؤلف كتاب "زهر الآداب"، و"**ابن شهيد**"، و"**أبي الحكم المغربي**"، الطبيب والأديب الأندلسي، إعجابهم الشديد بمقامات "**الهمذاني**" من حيث "تميل نحو الألفاظ غير المعهودة عند العامة"[2].

أما في العصور الحديثة، فقد أعجب بها كل من: الشيخ "**محمد عبده**" الذي اعتبرها نثراً بديعاً جميلاً، وكذلك فعل الدكتور "**زكي مبارك**"، وباحثون جدد مثل: "**مارون عبود**" و"**عبد المالك مرتاض**" و"**يوسف نور عوض**" و"**أنيس المقدسي**".

فيرى الدكتور "**زكي مبارك**" أن "مقامات "**بديع الزمان**" تحفة من تحف النثر الفني في القرن الرابع (...) فقد كان مفهوماً عند كثير من الناس أنها ألاعيب لفظية ليس فيها من المعاني ما يستحق الدرس، لكننا بعد مواجهتها مرة ومرة رأينا فيها من أمارات العقل والذكاء وخفة الروح ما يوجب الإعجاب (...) في تلك المقامات بعض العيوب، ولكن، أيُّ عمل فني سلم سلامة مطلقة من العيوب؟"[3].

وتعتبر الدكتورة "**أحلام الزعيم**" أن "**الهمذاني**" "على الرغم من القيد الذي ألزم نفسه به، من سجع وصنعة وبديع، فقد استطاع أن يأتي بأسلوب رشيق، قوامه التناسق والانسجام والعذوبة والسلامة، يعرف كيف يختار الكلمات المناسبة، وكيف يضعها في مواضعها من غير نبوٍّ أو شذوذ"[4].

---

(1) الثعالبي، **يتيمة الدهر**، ج4، ص 257.

(2) كاظم، نادر، **المقامات والتلقي**، ص 84- 85.

(3) مبارك، زكي، **النثر الفني في القرن الرابع**، ج 1، ص 277.

(4) الزعيم، د. أحلام، **قراءات في الأدب العباسي.. الحركة النثرية**، ص 462.

ويقول الدكتور "**أحمد إبراهيم موسى**": "ولميل "**الهمذاني**" إلى الارتجال رقّت عبارته وسهلت، وقصرت سجعاته وعذبت، حتى كانت إلى صفاء الطبع وعذوبته أقرب منها إلى تعمُّل الصنعة وتعمدها"(1)، مشيراً إلى ما تميز به كتّاب القرن الرابع الهجري "من رشاقة وعذوبة وخفة وظُرف، فوصلوا بالكتابة البديعية إلى غايتها المحمودة من النضج والاستواء، وقد عصمهم من زلل هذه الصناعة ما كانوا عليه من إحاطة باللغة، ودراية بالأساليب، ونمو في الأذواق، وصفاء في الفطر، وتبريز في الأدب"(2).

فيما أشار إلى ما في مقامات "**الهمذاني**" من ضحالة وإسفاف كل من: "**حنا الفاخوري**" و"**جرجي زيدان**"، وفي هذا الصدد يقول "**حنا الفاخوري**" ملخصاً مقامات بديع الزمان بطريقة فيها كثير من الظلم: "رمى فيها قبل كل شيء إلى غاية تعليمية"(3).

لكنه يستدرك موقفه هذا بعد قليل بالقول: "إلا أن المقامات الطويلة عند "**بديع الزمان**" تتسع لبعض القَصَص الطريف النابض بالحياة والذي لا يخلو من متعة وروعة"(4).

ويرى الدكتور "**شوقي ضيف**" أن همّ "**الهمذاني**" في مقاماته "أن يجمع في كل مقاماته طائفة من الأساليب البلاغية المصنعة التي تعتمد على السجع والبديع، وأنه ليسرف في تجميل كل مقامة بأوسع طاقة ممكنة من الزخرف والزينة والتنميق، ومن ثم انصرف عن الموضوع إلى الأسلوب، وذهب يجمله ويرصعه فنوناً من التجميل والترصيع، فالترصيع والتجميل هما غايته من عمله حتى تستوي له طُرَفٌ إنشائية بليغة تروّع معاصريه"(5).

ولعل الدكتور "**محمد مهدي البصير**" من أشد النقاد المحدثين إنكاراً لمقامات "**البديع**" إذ اعتبرها "جناية لا تغتفر على الأدب العربي، ذلك أنه خلق فيها أدب الشحاذة خلقاً وأنشأه إنشاء.

---

(1) موسى، د. أحمد إبراهيم، **الصبغ البديعي في اللغة العربية**، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1969، ص 330.

(2) موسى، د. أحمد إبراهيم، **الصبغ البديعي في اللغة العربية**، ص331.

(3) الفاخوري، حنا، **تاريخ الأدب العربي**، ص 738.

(4) نفسه، ص 738.

(5) ضيف، شوقي، **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، ص 250.

ولم يخلُ الأدب العربي من الشحاذة لسوء الحظ على ألسن الشعراء المداحين، ولكنها ظهرت في هذه المرة بأبشع صورها وأقبح أشكالها وأخس طرقها وأساليبها. سامح الله "**الهمذاني**"، فإنه أساء إلى الأدب بمقاماته أكثر مما أحسن إليه بشعره ورسائله"(1).

إذاً، انقسم النقاد والأدباء حول هذه المقامات ما بين محبذٍ لها وكاره، وما بين منكر ومؤيد، ولهذا فإنني سأناقش تلك المقامات وأحللها لاكتشاف مواطن الصنعة والتصنع في هذا النص/ الفن الإشكالي، وإن كان مبدعها قد أجاد في توظيف الألوان البديعية والبيانية، أم أنه أسرف.

ولا بد من الإشارة هنا إلى أن "**الهمذاني**" في مقاماته التي يقص فيها يتجلى فناناً أصيلاً، رشيقاً وطليقاً، ويخضع فيها بديعه لمعناه وبيانه لمضمونه، أما في تلك المقامات التي يتخلى فيها عن القص، فعندئذٍ يحاول إظهار براعته ومهاراته في التصرف بوجوه البيان والبديع وكأنه يستعرض ذلك ويتمتع في استعراضاته تلك.

ولنبدأ بالمقامة الأصفهانية(2) التي يصور فيها "**الهمذاني**" بطله "**عيسى بن هشام**" وهو يزمع السفر مع القافلة، عند ذلك ينادى للصلاة، فيذهب للمسجد ليصليها جماعة، فيطيل الإمام في صلاته، وما إن ينتهي حتى يقوم "**أبو الفتح الإسكندري**" ليعظ الناس، فيضطر "**عيسى بن هشام**" للاستماع، وهكذا حتى تفوته القافلة.

يعرض "**الهمذاني**" هذه المقامة على طريقته الرشيقة، المرحة، وبنثر مسجوع، فيه من الوشي والزخرف الكثير، ولندقق في ذلك على النحو التالي:

حدثنا "**عيسى بن هشام**" قال: كنت بأصفهان أعتزم المسير إلى الري، فحللتها حلول الفي.- شبه نفسه بالفيء لأنه ينتقل مع حركة الشمس، وخفف الهمزة لتناسب قافية الياء في الري، تماماً كما في الشعر.

---

(1) البصير، د. محمد مهدي، **في الأدب العباسي**، ط 3، النجف الأشرف، مطبعة النعمان، 1970، ص 98.

(2) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني**، ص 56. كما ينظر: عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص 61.

ثم يكمل: أتوقع القافلة كل لمحة، وأترقب الراحلة كل صبحة.

- يستعمل السجع بشكل رشيق، فالإيقاع هنا بين لمحة وصبحة يبعث الطرب ويؤكد حالة الترقب والانتظار.

ويكمل: فلما حُمَّ [1] ما توقعته، نودي للصلاة نداءً سمعته.

- يأتي السجع هنا لهدفه أو لذاته، فكلمتا "نداء سمعته" زائدتان تماماً ولا تضيفان، بل على العكس فإنهما تشيران إلى تعمُّل الكاتب وتصنُّعه.

وبعد ذلك يقول: وتعيّن فرض الإجابة، فانسللتُ من بين الصحابة.

- يتصنع السجع هنا، فالصحابة لفظة اختص بها أصحاب رسول الله صلى الله عليه وسلم، ولم تأت إلا للسجع.

ثم يكمل: أغتنم الجماعة أدركها، وأخشى فوت القافلة أتركها.

- يستعمل الكاتب هنا السجع بين أدركها وأتركها بشكل لطيف، ذلك أن المعنى اكتمل بهذا السجع للتعبير عن القلق والخوف من فوت القافلة، وكان السجع مصاحباً لقلق الكاتب ومعبراً عنه.

ويكمل: لكني استعنت ببركات الصلاة، على وَعثاء الفَلاة[2].

- سجع لطيف وخفيف على الأذن، لأنه ربط بين الصلاة التي تحمي وتصون، والفلاة التي تخيف وترعب، فالسجع هنا لم يقتل المعنى، بل يعمقه ويجعله محسوساً في الوجدان.

ثم يكمل: فصرت إلى أول الصفوف ومثلت للوقوف.

---

(1) حُمَّ الأمر: قضي.

(2) وعثاء الفلاة: ما يلحق المسافر من التعب والمشقة في قطعها.

– سجع زائد ومتكلّف، لأن من يتقدم إلى أول الصفوف للصلاة لابـد أن يقـف حتـى تكتمـل الصلاة، فالكاتب أضاف "مثلث للوقوف" لمجرد السجع ليس إلا.

ويتابع: وتقدم الإمام إلى المحراب، فقرأ فاتحة الكتاب، بقراءة حمزة، مدة وهمزة.

– هنا يبرز تصنّع الكاتب، إذ يجمع بين السجع والجناس غير التام بين حمـزة وهمـزة بشـكلٍ متكلَّف، فيقول الشيخ "**محمد عبده**" إن الفاتحة ليس فيها من الهمزة والمد ما تظهر فيـه روايـة حمزة [1]، ويقصد الكاتب هنا أن الإمام كان يطيل في القراءة ويمد بها صـوته، فيأخـذ وقتـاً طويلاً[2].

ثم يكمل: وبِيَ الغمّ المقيم المُقْعِد في فَوت القافلة، والبعد عن الراحلة.

– سجع لطيف بين القافلة والراحلة يزيد من حدة التوتر بين الرغبة في إكمال الصلاة واللحـاق بالقافلة.

ويكمل: وأتبع الفاتحةَ الواقعةَ، وأنا أتصلّى نار الصبر وأتصلّبُ، وأتقلى على جمر الغيظ وأتقلب.

– جناس غير تام بين أتصلى وأتصلب، وأتقلى وأتقلب، وجناس غير تام وسجع بـين أتصـلى وأتقلى، وأتصلب وأتقلب، وتظهر هنا صنعة "**الهمذاني**" وبراعته في اللعب بالمفردات والإيقاع، فأتصلى وأتقلى كلمتان جميلتان ودقيقتان في وصف الشخص الذي يشغله أمر ما، كما أن أتصلب وأتقلب تعززان هذا الشعور بقوة.

ثم يتابع: وليس إلا السكوت والصبر أو الكلام والقبر، ولِمَا عرفتُ من خشونة القوم فـي ذلـك المقام.

– سجع متكلف على رغم ما برر به الكاتب مسألة القبر هذه، فهو يقول إنه مضـطر للسـكوت وعدم قطع الصلاة لأنه سيُقتل، فالقوم الذين يصلي معهم متصلبون في الدين على ما يبدو.

(1) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 57.

(2) عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح مقامات الهمذاني**، ص62.

ويكمل: فوقفتُ بقَدَم الضرورة على تلك الصورة، إلى انتهاء السورة.

– سجع لطيف، وجناس غير تام بين الصورة والسورة. وهنا تبرز صنعة الكاتب وإجادته في توظيف المحسنات لتعزيز المعنى، إذ إن وصف حالته ما بين ضرورة الخشوع في الصلاة وضرورة اللحاق بالقافلة جعله حساساً لكل دقيقة زائدة في الصلاة، ولهذا فإنه يصف ما يجول في صدره من ضيق وحرج ما بين الخشوع والانطلاق.

ويتابع: وقد قنِطتُ من القافلة، وأيَستُ من الرَّحل والراحلة.

– سجع لطيف، على رغم أنه لا يضيف إلى المعنى كثيراً، لكن الإيقاع الموسيقي المتصاعد من اجتماع حرفي الحاء، وكذلك الوقفة الإيقاعية في كلمة الراحلة، يدفعان بنا إلى تصور ذلك الذي فاتته القافلة وتركته وحيداً.

ثم يكمل: ثم حنى قوسَه للركوع، بنوعٍ من الخشوع وضربٍ من الخضوع، لم أعهده من قبل.

– سجع يراد لذاته وتطويل لا طائل فيه ولا يضيف.

ويتابع: ثم رفع رأسه ويده، وقال: سمع الله لمن حمده.

– سجع وإطناب لا يضيفان إلى المعنى شيئاً.

ثم يكمل: وقام حتى ما شككت أنه قد نام، ثم ضربَ بيمينِه، وأكبَّ لِجَبينِه، ثم انكبّ لوجهِه، ورفعتُ رأسي أنتهز فرصة فلم أرَ بين الصفوف فرجة.

– يصور "**الهمذاني**" هنا حالته دون قيود لفظية، فهو ينطلق مصوراً حالة بطله من الداخل دون تزويق، وعلى رغم وجود جناس غير تام بين يمينه وجبينه، وفرصة وفرجة، فإنه كان عفوياً وغير متكلف وفي محله.

ويكمل: فعدتُ إلى السجود، حتى كبّر للقعود.

– سجع لطيف وفي محله، ذلك أن ما يلي السجود هو القعود، والكاتب يطيل في وصف حركات الصلاة ليعطي الإحساس بمدى الوقت الذي استغرقته الصلاة إلى درجة أن القافلة رحلت وهو يصلي.

ويتابع: وقام إلى الركعة الثانية فقرأ الفاتحة والقارعة، قراءة استوفى بها عُمر الساعة، واستنزف أرواح الجماعة.

– سجع لطيف غير متكلف، فهو يثير السخرية العميقة من إمام متزمت يطيل صلاته ولا يهتم لشؤون المصلين وأحوالهم، وفيه، أيضاً، ائتلاف اللفظ والمعنى، وهو وجه من أوجه البديع الرائعة.

ثم يكمل: فلما فرغ من ركعتيه وأقبل على التشهُّد بلَحْيَيْه ومال إلى التحية بأخدعيه[1].

– سجع فيه إطالة وإطناب ليزيد من السخرية الشديدة من ذلك الإمام الذي يتنطع ليس في وقت الصلاة فقط، وإنما في حركاته البطيئة والمملة أيضاً، فالسجع هنا يعزز معنى السخرية والضيق الشديد من الإطالة في الصلاة.

ويكمل: وقلتُ قد سهّل الله المخرج وقرَّب الفرج.

– سجع غير متكلف، فالعبارة هنا تشبه الآهة التي نطلقها عندما نشعر أن ما ضايقنا قد وصل إلى نهايته، والكاتب بهذا يمهد لانقضاء ما ضايقه.

ويتابع: قام رجلٌ وقال: من كان منكم يحب الصحابة والجماعة، فليعرني سمعه ساعة.

– سجع عفوي وغير متكلف بين الجماعة وساعة، وإعارة السمع كناية عن الإصغاء.

(1) الأخدعان: عرقان في العنق، والمسلم يلتفت بالسلام إلى اليمين ثم إلى اليسار، وفي كلٍّ يميل بأخدعيه. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 58).

ثم يكمل: قال عيسى بن هشام: فلزِمتُ أرضي صيانة لعِرضي[1].

– سجع في محله بين أرضي وعرضي، لأن ما بين الأرض والعرض من علائق يجعل خوفه من القيام مفهوماً ومقبولاً.

ثم يكمل: فقال: حقيقٌ عليّ أن لا أقول غير الحق، ولا أشهد إلا بالصدق.

– سجع عفوي، فالعبارة مطروقة وشائعة في ما سبق، ولم تأت في سياق متكلف أو ناشز.

ويتابع: قد جئتكم ببشارة من نبيكم، لكني لا أؤديها حتى يطهّر الله هذا المسجد من كل نذل يجحد نبوءته.

– صورة جميلة لا يلتزم "**الهمذاني**" فيها بالسجع، وهذا أحد ملامح قوته، فهو في بعض الأحيان ينطلق كما يريد من دون قيود.

ثم يكمل: قال "**عيسى بن هشام**": فربطَني بالقيود وشدّني بالحبال السود.

– سجع جميل يعزز الصورة البيانية في الجملة، وهي الكناية عن شدة إحساسه بضرورة البقاء وعدم الفرار.

ويتابع: ثم قال: رأيته صلى الله عليه وسلم في المنام، كالشمس تحت الغَمام، والبدرِ ليلَ التمام، يسير والنجومُ تتبعه، ويسحب الذيلَ والملائكةُ ترفعه.

– يجمع هنا بين السجع والموازنة، وهما غير متكلفين ويبعثان الطرب والانتشاء.

ويكمل: ثم علّمني دعاء، أوصاني أن أُعلّم ذلك أُمّتَه، فكتبته على هذه الأوراق بخَلوقٍ ومسك، وزعفران وسُكٍّ، فمن استوهبَه مني وهبتُه، ومن رد عليّ ثمنَ القرطاس أخذتُه[2].

---

(1) لأن القائل قال: من كان يحب الصحابة والجماعة، أي أصحاب رسول الله– صلى الله عليه وسلم– وجماعة المسلمين، فلو قام عيسى بن هشام لقال القوم إنه لا يحب الصحابة والجماعة، فيمسّون بذلك عِرضه. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 59).

(2) الخلوق: ضرب من الطيب يدخل في أجزائه الزعفران.

- سجع لطيف وجميل، وموافقة بين الألفاظ والمعاني وبلا إطالة.

ثم يكمل: قال "**عيسى بن هشام**": فلقد انثالتْ عليه الدراهم حتى حيّرَتْه، وخرج فتبِعْتُه متعجّباً من حِذْقِه بزَرْقِه وتَمَحُّلِ رزقه[1].

- جناس غير تام بين زَرقه ورِزقه، وهو جميل، لأن المعاني التي تحملها الجملة متآلفة ومتوافقة، وبنت إطاراً كاملاً للمعنى المراد، إذ كل كلمة تضيف شيئاً جديداً لصورة ذلك المتكسب بفصاحته أو حيلته.

ويتابع: وهممْتُ بمسْألَتِه عن حاله فأمسكْتُ، وبمكالمته فسكتٌّ.

- سجع زائد ومتكلف بين أمسكتُ وسكتٌّ لا يضيف شيئاً إلى المعنى.

ثم يكمل: وتأملتُ فصاحته في وقاحته، وملاحَتَه في استماحته، وربطَهُ الناسَ بحيلتِه، وأخْذَهُ المالَ بوسيلتِه.

- السجع هنا يلعب دوراً في التشويق والإثارة والرشاقة.

ثم يكمل: ونظرتُ فإذا هو "**أبو الفتح الإسكندري**".

من الواضح أن "**بديع الزمان الهمذاني**" يتخذ من السجع أسلوباً ومنهجاً لا يحيد عنه في مقاماته، والسجع بدوره يجر إلى ألوان أخرى من المحسنات البديعية.

السمة الغالبة إذاً على أسلوب "**بديع الزمان**" هي السجع، وهو أسلوب لا يخلو من طرافة وجمال، استخدمه القرآن الكريم في مواضع عدة، ولكن بطريقة معتدلة، وبأسلوب يخدم المعنى ويبرزه، وباعتدال شديد.

والسُّك بضم السين المشددة: مادة سوداء يخلطونها بالمسك أحياناً. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 59).

(1) الزَّرْق بتقديم الزاي: مصدر زَرَقَ الصائد صيده: رماه بالمزارق وطعنه به، أي من حِذْقِه في رمي أغراض القلوب وإصابتها. والتمحُّل: طلب الشيء بالحيلة (عبده، محمد، سابق، ص 59).

أما هنا فإن البديع يقصد لذاته في بعض الأحيان، فـ "**الهمذاني**" يسرف أحياناً في استعمال مفردات اللغة ليحقق السجع والمزاوجة، ويصر في بعض المواقع على أن يستعرض مهارته اللغوية ومعرفته لغريب اللغة، وقدرته على توظيف هذه المهارة في صياغة ألوان من المحسنات البديعية ذات الجرس القويّ والإيقاع الصاخب، ولكن من دون أن يفقد التواصل مع القارئ، أو أن يتراخى في حرارة التعبير وصدق التجربة. وعلى رغم ذلك، نجد التصنع والتكلف في مقاماته، وذلك مثل قوله في المقامة البغدادية:

"اشتهيت الأزاذَ[(1)]، وأنا ببغداذَ، وليس معي عَقْدٌ على نقد"[(2)].

ومن ذلك قوله أيضاً في المقامة ذاتها: "كم قلت لذاك القُرَيْد، أنا أبو عُبيد، وهو يقول أنت أبو زيد"[(3)].

وكذلك قوله في المقامة المكفوفية: "معتمداً على عصا فيها جَلاجل يخبط الأرض بها على إيقاعٍ غَنِجٍ، بلحنٍ هَزِجٍ، وصوتٍ شجٍّ من صدر حرجٍ[(4)].

كما أن "**الهمذاني**" مغرم بالمقابلة والطباق إلى حد بعيد، وإصراره هذا يقوده إلى التكلف والتصنع في أحيان كثيرة، كما في قوله في المقامة القزوينية:

"مؤثراً ديني على دنياي، جامعاً يمناي إلى يسراي، واصلاً سَيْري بِسُراي"[(5)].

كما يمكن توضيح المقابلة المفتعلة أو الطباق بأي ثمن في مثل قوله في المقامة الفزارية: "كابن حُرَّةٍ طلع عليّ بالأمس، طلوعَ الشمسِ، وغرب عني بغروبها لكنه غاب ولم يغِب تَذكاره"[(6)].

(1) الأزاذ: من أجود أنواع التمر. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 63).
(2) نفسه، ص (63، 64).
(3) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 67.
(4) عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص 91.
(5) نفسه، ص 103.
(6)عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص 79.

فقد جاء بنوعي الطباق: السلب والإيجاب بقصد إظهار المهارة، لا توضيح المعنى.

أما بالنسبة إلى الموازنة، والازدواج، وتقسيم الكلام، فهي من الأركان الأساسية التي يقوم عليها البناء المعماري مقامات "**الهمذاني**"، وهذه الألوان البديعية تكاد تلتزم التزاماً، ومن المؤكد لو أنها استعملت باعتدال وبطريقة عفوية لجعلت من مقاماته فناً فريداً جميلاً.

ولكن تكرار العقدة، وربما سذاجتها، وتكرار الشخصيات المتمثلة بالراوية والبطل، واجترار أحداث ملفقة، ووضع هدف واحد ووحيد لكل مقامة وهو الحصول على المال، كل ذلك أدى إلى ضعفٍ، وإلى الاستعاضة عن المضمون بروعة الشكل وإبهاره.

ومن الخطأ أن نخضع مقامات "**الهمذاني**" إلى قواعد نقدية ومفاهيم أدبية عصرية حديثة.

ويفرط "**الهمذاني**" في استخدام الجناس بشكل واضح، كقوله في المقامة الفزارية:

"وأنا أهم بالوطن فلا الليل يثنيني بوعيده، ولا البعد يلويني بيده".

وكذلك قوله في المقامة ذاتها: "وأخوضُ بطنَ الليل بحوافر الخيل".

وقوله: "فبينا أنا في ليلة يَضلُّ فيها الغَطاط ولا يبصر فيها الوَطواط".

وكذلك "مرتحلاً نجيبةً، وقائداً جنيبة"[(1)].

وقوله: "فظللت أخبطُ ورق النهار، بعصا التَّسيار"[(2)].

كل هذا الحشد من الجناس ورد في خمسة أسطر فقط من المقامة الفزارية.

---

(1) النجيبة: الناقة الكريمة. والجنيبة من الخيل والإبل: ما تقوده لتراوح بينه وبين ما ركبته، فإذا تعبت راحلتك تحولت عنها إلى الجنيبة تريح تلك. ومرتحلاً: يريد راكباً من باب الكناية، لأن الارتحال من وضع الرحل على الناقة، مثلاً، ولا يضع رحله على ناقته إلا ليركب. (عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 72).

(2) خبط الشجرة أو خبط ورقها، أي نفض الورق ليسقط، وإضافة الورق إلى النهار من إضافة المشبه به للمشبه كإضافة العصا للتسيار بمعنى السير، فكأن ساعات النهار ورق لدوحة الزمان، لأنه يكسو الزمان بهاء كما يكسو الورق دوحته، وكأن السير عصا ينثر بها ورقة بعد ورقة، أي أنه قطع بسيره النهار ساعة بعد ساعة حتى جاء الليل فخيّله بحراً عظيم الغمرات بما فيه من مظانّ الإزعاج والإخافة، لهذا عبّر عن السير فيه بالخوض في بطنه في حوافر الخيل. (عبده، محمد، سابق، ص 72).

وفي مقامات "**بديع الزمان**" الكثير "من اللفظ الغريب، يحشو به أساليبه كقوله في المقامة القِرْدية على لسان "**عيسى بن هشام**": "بينا أنا بمدينةٍ أميس ميس الرِّجلة على شاطئ الدجلة"، فقد استخدم كلمة أميس بمعنى أتبخبر، وليس هذا ما نريد أن نقف عنده، إنما نقف عند كلمة الرِّجلة فهي جمع رجل، وهو جمع شاذ، لم تكن هناك ضرورة لاستخدامه سوى أن يقصد إلى هذا قصداً.

وكذلك قوله في المقامة الموصلية: "فأخذه الجُفُّ، وملكته الأكفُّ"، والجف هنا: الجمهور. ومن ذلك قوله في المقامة المارستانية: "الإكراه مرة بالمِرّة، ومرة بالدِّرة"، والمِرَّة هنا: العقل.

"ولعل المقامة الحمدانية أكثر المقامات ألفاظاً مهملة وحوشية غير مسموعة، فقد عُني فيها بوصف الفَرَس، وعرض فيها كل محصوله اللغوي في هذا الوصف، وكأنه يؤلف متناً في غريب الفَرَس لا مقامة أدبية"(1).

ويرى الدكتور "**شوقي ضيف**" أن هذا عند "**بديع الزمان**" أثر من آثار "**ابن دريد**" في أحاديثه، والتي كانت تمتلئ بأوابد اللغة وشواردها المهملة(2).

لقد كان من أهداف "**الهمذاني**" من هذه المقامات إظهار براعته اللغوية رغبة في التفوق، ولأهداف تعليمية، رغبة منه في إظهار قدراته النثرية والشعرية. وإضافة إلى ذلك، "فإن "**بديع الزمان**" أحياناً كان يسعى إلى تسلية القارئ"(3). ومن هنا نفهم الأسباب التي قادته إلى حشد كل هذه الألفاظ والمعاني والصور الغريبة التي تثبت بالفعل قدرته الفذة على استظهار مواد المعاجم.

أما شعر "**بديع الزمان الهمذاني**" في مقاماته، فأغلبه شعر مفتعل ضعيف الأداء، سيئ الصياغة، رديء الوقع، خالٍ من العاطفة، قائم على الافتعال، وهو يختار البحور القصيرة، والإيقاع الموسيقي الصاخب، ويفتقر كثيراً إلى المعاني والأفكار والصور والأخيلة، وتتبدى فيه

---

(1) ضيف، شوقي، **المقامة**، ص 43-44.

(2) نفسه، ص 44.

(3) طنوس، د.وهيب، **في النثر العباسي**، ص 314.

بصورة خطابية واضحة المواعظ والإرشادات والنصح، والأساليب التعليمية الفجة التي تتنافى مع روح الفن والإبداع.

ومع ذلك كله، فإن مقامات "**الهمذاني**" فن بديع وأصيل، قدمت خبايا المجتمع العباسي بصورة فنية جميلة وناقدة.

نخلص من هذا كله إلى أن "**الهمذاني**"، وإن استعمل ألوان البديع والبيان بكفاءة ومهارة، واستطاع أن يطوع ذلك لما يريد من دون أن يخسر مضمونه أو معناه، كان في بعض الأحيان يطيل حيث لا يجب، ويسجع حيث لا يفيد. ويمكن القول، أيضاً، إن "**الهمذاني**" في مقاماته فنان أصيل حقاً، فقد كان لا يفقد نقطة التوازن بين الشكل والمضمون، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر إلا في مواضع قليلة، كان صاحب صنعة قديراً بمهارته وقدرته وخصوبته وثراء قاموسه، وكان قليل التصنع أو التكلف قياساً بصنعته بسبب قوة وجدانه وصدقه مع رسالته.

المبحث السادس: تحليل بياني وبديعي لنماذج من مقامات الهمذاني

نقدم في ما يلي تحليلاً لنماذج عدة من الألوان البديعية والبيانية التي تسود مقامات "**الهمذاني**"، وتطل علينا من كل سطر أو عبارة، لكننا لم نقدم دراسة إحصائية استقرائية، خصوصاً أن هذه الألوان قد تتداخل بصورة تؤدي إلى التعقيد، ومن الصعب الفصل بينها، لأن ذلك يفسد معناها وجوهرها، ومثل ذلك قول "**البديع**" في المقامة البخارية:

"طلع إلينا ذو طِمْرَين، قد أرسل صِواناً، واستتلى طفلاً عُرياناً، يضيق بالضُرّ وُسْعُه، ويأخذه القُرُّ ويدعه، لا يملك غير القشرة بُردة، ولا يكتفي لحماية رعدة"[1].

ففي عبارة "يضيق بالضر وسعه"، أي طاقته تضيق عن احتمال ما به من الضر، نجد الكناية، والاستعارة في آن واحد، وفي عبارة "يأخذه القر ويدعه" طباق واضح، وفي الوقت نفسه صورة من صور الكناية، وفي عبارة "لا يملك غير القشرة بُردة ولا يكتفي لحماية رعدة" جناس بين بردة ورعدة، وفيها أيضاً كناية عن الفقر والحاجة، كما نجد السجع، والازدواج. وهكذا تتداخل الألوان البديعية والبيانية بصورة مكثفة، ويحتاج فرزها إلى عشرات الصفحات بل المئات.

وفي هذا المبحث نحدق بنص المقامات، ونُقلِّب الجمل والمفردات لفحص أين ذهب "**الهمذاني**" إلى فطرته ووجدانه وكان صاحب صنعة مجيداً، وأين لوى عنق الكلام ليتصنع ويتكلف.

وتجدر الإشارة إلى أن الدراسات السابقة عن مقامات "**بديع الزمان**" وقفت عند الجانب الخارجي للمقامة، دون الغوص إلى أعماقها، فيما لم تقف أي دراسة وقفة متأنية عند الصنعة والتصنع في مقاماته ذاتها.

---

(1) عبد الحميد، محمد محيي الدين، **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، ص 95.

أ. المقامة البلخية:

وسميت بهذا الاسم لأنها كتبت في مدينة بلخ، وهي مدينة تقع في شمال جبال هندكوس جنوب نهر جيحون.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
فوردتها وأنا بعُذرة الشباب، وبالِ الفراغ، وحِلية الثروة.	العذرة: الناصية، وهي الخصلة من الشعر في مقدمة الرأس، والعبارة الأولى كناية عن عنفوان الشباب، وهي صورة جميلة ومعبرة، لأن "**الهمذاني**" كنى عن القوة والعنفوان بخصلة الشعر المتدلية على جبين الشاب أو الحصان القوي، فأخذ الجزء ليشير إلى الكل، وانتقى صفة مميزة ليدل على كل الصفات، ويتعزز المعنى في الوجدان لأن الكناية هنا تفتح الخيال على صورة كاملة. وفي عبارة "وبالِ الفراغ" كناية عن الخلوّ من هموم الحياة. أما عبارة "وحلية الثروة"، فالأصل فيها ثروة كالحلية، فهنا تشبيه بليغ، ووجه الشبه أن الثروة والحلية كل منهما يُكسِب صاحبه بهاءً.
لا يهمني إلا مهرةُ فِكرٍ أستقيدها، أو شرودٌ من الكلام أصيدها.	أي أطلب أن تنقاد إليَّ الأفكار الجميلة، فجعل الأفكار تقاد إليه كما تُقاد المُهرة إلى صاحبها، وفي العبارة الثانية جعل شرود الكلام كالفريسة التي يمكن صيدها، فهنا صورة بيانية مصدرها الاستعارة المكنية، فقد شبه نفسه بالصياد أو المروِّض، فذكر المشبه، وحذف المشبه به وأتى بخاصية مميزة من خصائصه، والصورتان هنا تعزز إحداهما الأخرى، وتجعلان المعنى أقرب وأجمل وأغنى.
فما استأذن على سمعي مسافة مُقامي أفصَحُ من كلامي.	جعل الكلام كالإنسان الذي يستأذن على سبيل الاستعارة المكنية، والصورة توحي بالتكلف، ومصدر التكلف أن الإنسان معرض أن يسمع ما يريد وما لا يريد، هذا أولاً، أما ثانياً فإن الكاتب جعل أُذُنه بإذْنِه، وثالثاً فهو يشير إلى أن لا كلام أفصح من كلامه، وفي هذا الصورة تصنع للسجع بأي ثمن. ويقصد بمسافة المقام مدة الإقامة في بلخ، ويرى "**محمد عبده**" في شرحه مقامات "**الهمذاني**" أن كلمة مسافة أفسدت المعنى أيضاً،

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
وكان على الكاتب أن يستعمل كلمة مدة، لأن المسافة تستعمل للأبعاد المكانية لا الزمانية[1].	
العبارة الأولى كناية عن الهيبة والحسن، والصورة دقيقة في تصوير المعنى. أما قوله: "ولحيةٍ تشوك الأخدعين"، أي تُشَوِّك صفحة العنق، والأخدعان لغة هما: عرقان خفيان في موضع الحجامة من العنق، أي في صفحتي العنق. والمقصود أن لحية الشاب طويلة تغطي رقبته، وأراد الكاتب هنا أن يعطي الشاب صفة الهيبة والوقار، لكنه استعمل كلمة "تشوك" التي تفيد معنى الخشونة وعدم الاهتمام بهذه اللحية، ولذلك فإن كلمة "تشوك" تشوه المعنى البياني الذي أراده الكاتب، ولهذا فهي كلمة متكلفة، وبالتالي فالصورة فيها تكلف، وهي تناقض الجملة السابقة. أما العبارة الثالثة فهي كناية عن تألق العينين بالصفاء، كأنما سقيتا تلك المياه الصافية، والصورة البيانية جميلة جداً لأن الكاتب جعل العينين تشربان النهر فتأخذان صفاءه ورونقه. وكلمة شرب رفعت الصورة والمعنى، وجعلتهما صورة ثالثة تمور بالجمال.	دخل عليّ شابٌّ في زيٍّ ملءِ العين، ولحيةٍ تُشوّك الأخدعين، وطَرْفٍ قد شرب ماء الرافدين.
سنت النار تسنو سناءً: علا ضوؤها. وسنا إلى معالي الأمور سناءً ارتفع. في العبارة جناس غير تام بين السناء والثناء. والصورة يشوبها الضعف، ذلك أن الكاتب ربط بين ثنائه على الشاب وإكرامه إياه، بمعنى أن احترام الشاب له مرتبط بثناء الكاتب عليه، ولم يجعل الكرم صفة أصيلة للشاب المقصود.	ولقيني من البِرِّ في السناء بما زِدتُه في الثناء.
الرائد هو من يرسله القوم أمامهم ليختبر لهم مواقع الخصب والجدب، والعبارة كناية عن مصادفة الخير حيث يذهب، وهي دعاء بالخير والخصب.	ثم قال أظعناً تريد، فقلتُ إي والله أخصب رائدك.
الطير عند العرب مما يُتفاءَل به ويُتشاءم، وطير الوصل ما	وطيرُ الوصلِ لا طيرُ

(1) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 18.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
تفاءلت منه بقرب الحبيب، وطير الفراق ما تشاءمت منه ببعده، والمقصود من العبارة الدعاء باليمن والبركة، وإبعاد مصادر الشر والتشاؤم، ومعنى العبارة جعل الله سفرك إلى رجعة، وفراقك إلى لقاء. وهنا طباق بين الوصل والفراق، والصورة دقيقة في تصوير المعنى ليس فيها تكلف أو زيادة.	الفراق.
الريط: كل ثوب ليّن رقيق ريطُهُ أي ثنياته. لكن الكاتب لا يريد الظاهر من الكلام، وإنما يقصد ريط الليالي الهنيئة يطويها ليلة بعد ليلة، أو ثنية بعد ثنية، حتى يأتي العام المقبل. والخيط خيط الزمان من اليوم وحتى العام المقبل، وثنيه جعل أحد طرفي الخيط حيث الطرف الآخر، فكما أن طرف الخيط اليوم في بلخ (باعتبار أن المقامة كتبت في بلخ) فثنيه أن يكون الطرف الآخر فيه أيضاً، والجملتان دعاء[1]. والتكلف في الصورة أن المرء بحاجة إلى أن يبحث عن المعنى بحثاً من خلال صورة بيانية أساسها التنطع في السجع.	فقال طويتَ الرَّيْطَ، وثَنَيْتَ الخيط.
النجار: الأصل، والصُّفر: الدنانير، وأصلها الذهب. ومعنى العبارة أن الطمع في الدنانير قد يحمل الصنيع على كفر الصنيعة، بل قد يكفر طالبها بنعمة ربه بتحصيلها من غير حِلِّها، ومن عادة نقاد الدينار أن يضعوه على ظفر إبهامهم ثم يضربوه بآخر لتظهر رنته، فيرقص، أي يهتز على الظفر، أما قوله: كدارة العين، فكل موضع يُدار به شيء يحيط به هو دارة، لذلك يقال للأرض الواسعة التي تحوطها الجبال دارة. والعين هنا الشمس، أي أن الدينار شبيه باستدارته بما أحاطت به دائرة الشمس، وهو وجهها، ويمكن أن يراد بالعين الحدقة، وهي إن لم تكن تامة الاستدارة فهي ظاهرة منها[2]. في هذه العبارات تورية، فهو يتحدث عن الدينار، والفقرة تزدحم فيها ألوان البديع، ففيها الجناس والسجع والازدواج، وتقسيم الجمل.	فاستصحِبْ لي عدواً في بُردة صديق، من نِجار الصُّفر يدعو إلى الكفر، ويرقص على الظُّفر كدارة العَيْن، يَحُطُّ ثِقَلَ الدَّيْن، وينافق بوجهين.

(1) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص19.

(2) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 20.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
وبقدر ما في العبارات من ذكاء الفكرة، فإن حشد المحسنات اللغوية يفسد جمال الأداء الأدبي.	
صلُبتَ عوداً كناية عن القوة. وفُقتَ فرعاً كناية عن الزيادة والتفوق على الغير، وطبتَ أصلاً كناية عن الأصل الطيب الكريم. وفي هذا البيت سياق من الجناس والطباق وتقسيم الكلام. ويبدو أن هذا النظم يقصد به إبهار السامع، فقد ساق الكاتب كلاماً مطروقاً لا جديد فيه ولا ابتداع.	صَلُبْتَ عُوداً، ودُمْتَ جُوداً وفُقْتَ فَرْعاً وطِبْتَ أصلاً
هنا إصرار على تحقيق السجع المقرون باتحاد الفاصلة، إذ تتكرر الكلمات المنتهية بحرف القاف، وهو ما يؤدي إلى التعقيد والتكلف.	ألم أرك بالعراق، تطوف في الأسواق، مُكَدِّيا بالأوراق.

ب: المقامة السجستانية:

وسميت بهذا الاسم نسبة إلى مكان كتابتها سجستان، وهي مدينة معروفة في بلاد فارس.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
حدا بي: ساقني، والأرب: الحاجة الشديدة، والطية: النية والمقصد والمكان والمجلس والوطن. والكاتب هنا كنى عن الأرب بالقعدة التي لزمها لا يبرحها ولا يتركها لشدة رغبته في مَقصده، ولهذا يستعد له بركوب مطية- أي دابة- حقيقة أو مجازية. ويوجد جناس غير تام بين طيته ومطيته أدى إلى اختلال المعنى وتكلفٍ فيه، بسبب هذا التناقض بين الطية- التي تحتاج إلى الجلوس وخلع النعلين-، والمطية التي تحتاج إلى الانتعال، فلم نعرف أجلس لهذا الأمر أم مشى.	حدا بي إلى سجستان أَرَبٌ، فاقتعدت طِيَّتَه، وامتطيْتُ مَطِيَّتَهُ.
سجع وجناس غير تام بين أمامي وإمامي، وكذلك جناس غير تام بين العزم والحزم، كما أن عبارة "استخرت الله في العزم" كناية عن التصميم على العمل، وهنا تبرز صنعة الكاتب، وإجادته في استخدام الألوان البديعية والبيانية.	واستخرتُ الله في العَزمِ جعلته أمامي، والحزمِ جعلتُه إمامي.
جعل الصباح كالسيف الذي يُستَل، والمصباح من أسماء	فلما انتُضِيَ نصل الصباح،

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
وبرز جيش المصباح.	الشمس، وجيشها أشعتها، وهنا جناس غير تام بين الصباح والمصباح، وفي العبارة استعراض لغوي.
ومن قلادةِ السوقِ إلى واسطتِها.	تشبيه بليغ، وأصل الكلام سوق كالقلادة، وهذه الصورة البيانية تعزز المعنى لأن السوق في تلك الأيام كانت حوانيت مصطفة تتوسطها ساحة، ما يشبه القلادة على العنق.
خرق سمعي صوتٌ له من كلِّ عِرْقٍ معنى.	خرق سمعي صوت: كناية عن قوة الصوت الذي سمعه وشدته. وجعل الكاتب المعاني والحقائق كالعروق كل عرق يمده بمعنى كما تمد عروق الشجر أفنانهُ بالغِذاء، أو عروق البدن أعضاءه بالنماء. وهي صورة بيانية جميلة، إذ جعل صوت الكلام ومداه أكثر أهمية من مضمونه، فشدة الصوت التي خرقت سمعه هي التي أجرت في قلبه معاني كثيرة، وكأن كل عرق من تلك العروق يعطيه معنى جديداً. الصورة جميلة ومبدعة بهذا المعنى.
أنا باكورة اليَمَن وأُحدوثَةُ الزمن.	صورة بديعية تقليدية لدى "**الهمذاني**" حيث السجع والجناس في آن، وهو أمر لا يتحقق إلا من خلال الصنعة.
أنا أُدْعِيَّةُ الرِّجال، وأُحْجِيَّةُ رَبّاتِ الحِجال.	أي أنا لغز، لأن أدعية وأحجية بمعنى واحد، أي أنه موضع دراسة تنشط قرائح الجميع لمعرفة ما يقوله وفهمه، وفي العبارة جناس غير تام وسجع بين الرجال والحجال. كما أن فيها صورة بيانية؛ فرَبّات الحِجال كناية عن النساء.
وكشفتُ أستارَ الخُطوب السود.	جعل للخطوب أستاراً تحول دون رؤيتها ومعرفة حقيقتها، والعبارة كناية عن قدرته الفذة في كشف الخطوب بحزم جامع ورأي ساطع.
والآن لمّا أسفرَ صُبحُ المشيب.	تشبيه بليغ يعزز المعنى، فكأنه يريد أن يقول إن شيبه كالصبح عندما ظهر.
يراني أحدُكُم راكبَ فرَسٍ، ناثرَ هَوَسٍ.	هناك جناس غير تام بين كلمتي فرس وهوس، وهنا كناية عن خفةٍ في العقل.
ولكني أبو العجائب عاينتُها وعانيتُها، وأم الكبائر قايستُها وقاسيتُها.	جناس غير تام بين عاينتها وعانيتها، وبين قايستها وقاسيتها، وفي العبارتين سجع، وهنا تظهر صنعة "**الهمذاني**" وفنيته العالية، إذ يوازن بين الشكل والمعنى.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
مقابلة واضحة بين العبارتين فيها عفوية وجمال، ولا تكلف ولا زيادة.	وغالياً اشتريتُها، ورخيصاً ابتعتُها.
"أراد بإجفال النعامة ما جاء في النسخة الأخرى من إجفال العامّة"[1]، وهي كناية عن انفضاضهم من حوله.	فإذا هو والله شيخنا أبو الفتح الإسكندري، وانتظرتُ إجْفالَ النّعامةِ بين يديه.

ت: المقامة الكوفية:

سبب تسميتها بهذا الاسم أنها كتبت في الكوفة.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
العبارة الأولى تعني أنه كان ينهض لكل ما عَنَّ له من فاتنات اللذائذ وإن حادت به عن طرق الرشاد، وهذه صورة بيانية مصدرها الكناية. وطِرفي بكسر الطاء: الكريم من الخيل، والعبارة الثانية تعني تسرعه في طلب ما تُسوّل له نفسه ويُزيّن له هواه. وهنا كناية عن الانزلاق إلى الغواية والضلال. وبين العبارتين سجع، وهنا تبرز صنعة الكاتب.	أشُدُّ رَحْلي لكلّ عَمايَةٍ، وأركُضُ طِرْفي إلى كلّ غواية.
هنا جناس غير تام بين سائغه بمعنى الشراب الهنيء وسابغه بمعنى الثياب الطويلة التامة، وفي العبارتين بديع مصدره السجع والازدواج، كما فيهما كناية عن الحياة المترفة، ويظهر فيهما الصنعة والجمال، إذ إن هناك ترابطاً منطقياً بين الألوان البديعية والبيانية في العبارتين، التي تعزز المعنى، فالشراب الطيب الهنيء، واللباس التام الجميل، من سمات المترفين.	حتى شربتُ من العمر سائغَهُ، ولبِسْتُ من الدهر سابِغَهُ.
في العبارة الأولى يقصد وعندما ظهر الشيب في رأسه، أما "وجمعت ذيلي" فهي كناية عن التهيؤ للمضي في الأعمال الصالحة وكبح النفس الجامحة، وهي صورة بيانية جميلة ودقيقة في تصوير المعنى.	فلما انصاحَ النَّهار بجانب ليلي، وجمعت للمعاد ذيلي.
أي أوشكت الشمس على الغياب، وجاء بهذا المعنى بصورة	وقد بَقَل وجهُ النهار

(1) عبده، محمد، **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، ص 28.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
واخضرَّ جانبه.	بيانية جميلة. يقال: بقل وجه الغلام بقولاً خرج شَعره، أما اخضر جانبه، فإن الشمس إذا دنت للغروب تبدو خضرة الظلام.
ولما اغتمض جَفْنُ الليل وطَرَّ شاربُه.	عبارة اغتمض جفن الليل استعارة مكنية وصورة بيانية جميلة عن شدة الظلام، و"طَرّ شاربه": طر شارب الفتى: تقدم في سن الشباب، والعبارة فيها استعارة مكنية وصورة بيانية جميلة عن تقدم الليل، وهي تأكيد للصورة السابقة.
وضَيْفٌ وَطْؤه خفيف وضالَّتُه رغيف.	هنا جناس غير تام بين خفيف ورغيف، والعبارة كناية عن أنه رجل مطالبه بسيطة سهلة.
ونَبَح العَوّاء على أثره، ونُبِذت خَلْفَه الحُصَيّات، وكُنِستْ بعده العَرَصات.	العبارة الأولى من لطيف الكنايات، فالكلب يعوي على أثر إنسان مجهول فارق وطنه، ولشدة بُعد هذا الإنسان عن وطنه كأنه ليس منه. أما "نُبِذتْ خلفه الحصيات" فهي كناية عن عدم عودته، فقد نبذوا الحصى خلفه عند سفره، وقد كُنِست من بعده العرصات تطهيراً للأرض من أثره، والمطرود لا يمكنه أن يعود. وهنا كنايات بارعة تدل على مقدرة "**الهمذاني**" وثقافته، وقد وظفها بصورة جيدة.
ومن دون فَرْخَيْهِ مَهامِهُ فِيحٌ.	المهامِهُ: المفازات البعيدة، وفيح: أي واسعة، فهي على بعدها واسعة خالية من العمران يهلك السائر فيها جوعاً وعطشاً، وهي واقعة بينه وبين فَرْخَيْه أي ولديه. لجأ الكاتب إلى هذه الصورة البيانية الغريبة مستخدماً الاستعارة والكناية ليعبر عن معنى واضح بأسلوب ملتوٍ غير واضح.
فقَبَضْتُ من كيسي قبضةَ الليْث.	أي كما يقبض الليث على فريسته، وإنما يقبض عظيماً، أي أنه تناول مقداراً عظيماً من الدراهم. والصورة البيانية هنا مقحمة مفتعلة.
أنا في ثَروةٍ تُشَقُّ لها بُردَةُ الطَّرَب	أي أنه يملك ثروة وغِنى يطرب لوجودهما حتى يَشق بردته، وهي صورة بيانية لا تتفتق عنها إلا قريحة "**الهمذاني**".

ث: المقامة الوصية:

سميت بهذا الاسم نسبة إلى موضوعها، إذ أقعد "**أبو الفتح الإسكندري**" ابنه يوصيه بعد أن جهّزه للتجارة.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
إنه لَبوسٌ ظِهارَتُه الجوع وبِطانتُه الهجوع.	قصد أن الاستعانة بالصوم أمر له ظاهر وباطن، فالظاهر الجوع والباطن النوم، وقد حرص على استخدام لفظتي الجوع والهجوع ليحقق السجع والجناس في وقت واحد، والمعنى جميل، غير أن لفظة الهجوع مقحمة مفتعلة، لأن النوم غير مستحب وقت الصوم، ولا يمكن أن نجعل معنى الهجوع هنا النوم عن المعاصي، لأن هذا غير مطروق وغير معروف، وأعتقد أن الكاتب اضطر إلى إيراد كلمة "الهجوع" من أجل الصورة لا المعنى.
فلا آمَنُ عليك لصَّيْنِ أحدهما الكَرَم، واسم الآخر القَرَم.	صوّر الكرم بصورة لص، وهي صورة غير مستحبة لقيمة إنسانية عظيمة، وجعل القَرَم، أي اشتداد الشهوة إلى اللحم، لصاً أيضاً، وهو تكلف فجّ.
فَخِذْلانٌ لا أقولُ عَبْقَريٌّ، ولكن بُقَرِيٌّ.	أي أن هذا الخذلان يفتقر إلى العبقرية، وأولى به أن يوصف بأنه بُقَرِيّ– نسبة إلى البقر–، وهي صورة غريبة شاذة، فبناء الصورة البيانية استدعى منه أن يسخر بهذه الطريقة التي تخلو من الظُّرف والابتكار.
التجارة تُنْبِطُ الماءَ من الحِجارة.	أي: التجارة تستخرج الماء من الحجارة، وهي صورة جميلة.
فلا تنفقنَّ إلا من الربحِ، وعليك بالخبز والملح.	عبارة مسجوعة أقرب إلى العامية، حرص عليها مؤلف المقامة لأنها تحقق إيقاعاً موسيقياً مصدره السجع. ورغبة الكاتب في التزام السجع جعلته يقول: "وعليك بالخبز والملح"، وهي جملة لا تقال لتاجر ميسور الحال يستطيع أن يأكل ما هو فوق ذلك، فالسجع هنا يضر بالمعنى ويجعله باهتاً.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
الفوْت هنا: الإعواز، أي إذا لم تأكل إلا على الجوع فقد وُقيت الإسراف الذي يفضي إلى الإعواز، والأكل على الشبع قد يحدث البطنة التي تفضي إلى الموت. عبارة داعية الموت صورة فنية جيدة، كأن الشبع إنسان ينادي الموت، وكأن الموت يمكن أن يُنادَى ويُستَدعى.	والأكلُ على الجوعِ واقيةُ الفَوْت، وعلى الشَّبَع داعية الموت.
واضح هنا التلاعب بالحروف والكلمات لتحقيق الحلية اللفظية وذلك من باب الصنعة، وذلك واضح في حسبك وحسيبك، فالأولى بمعنى كافيك، والثانية بمعنى محاسبك.	فإن قبلتَ فاللهُ حَسبُك وإن أبيتَ فالله حسيبك

ج: المقامة الجاحظية:

سميت بهذا الاسم نسبة إلى موضوعها، فهي تنتقد الجاحظ وأسلوب كتابته، وتشير إلى أسباب ضعفها، حسب ما يرى "**الهمذاني**".

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
في العبارتين سجع وجناس غير تام. وهذا تكلف يقصد به إظهار البراعة اللغوية.	قد فُرِش بِساطُها، وبُسِطت أنماطُها، ومُدَّ سِماطُها.
في العبارتين الأوليين المقصود أنهم يقضون الوقت بين شجر الآس المعروف بطيب رائحة ورقه، والورود المصفوفة. وجمع الكاتب فيهما بين السجع والجناس غير التام كعادته بين مخضود ومنضود، لكنه تكلف ذلك فاستعمل كلمة مخضود، وهي غريبة الوقع في الأسماع، إلا أنه لجأ إليها ليحقق الجناس والسجع. أما العبارة الثانية فيبدو فيها التكلف ظاهراً، فالكاتب حريص على تحقيق السجع ولزوم ما لا يلزم، فجعل الدنّ، وهو وعاء الخمر، مفصوداً، أي شبهه بالعِرق الذي يُشق ليُستخرج دمه، وكأن الخمر لنقاوة لونه دم يسيل، وهي صورة غريبة متكلفة.	قد أخذوا الوقتَ بين آسٍ مخضود، وورد منضود، ودَنٍّ مفصود، ونايٍ وعود.
خوان: ما يوضع عليه الطعام، فإذا وُضع سمي مائدة. هنا يأتي الكاتب بأكثر من لون بديعي، ففي هذه العبارات سجع،	ثم عَكَفْنا على خِوانٍ قد مُلئتْ حِياضُه، ونَوَّرتْ

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
وموازنة، ولزوم ما لا يلزم، وكلها حشدت حشداً تظهر فيه الصنعة واضحة.	رِياضُه، واصطَفَّتْ جِفانُه، واختلفتْ ألوانُه.
في العبارة الأولى شبّه يد الرجل في تطاولها إلى ما بَعُد عنه بالمسافر يذهب من بلد إلى بلد، وهو تشبيه يدل على المبالغة وفي العبارة الثانية يقصد أن يد هذا الرجل تؤلف بين ألوان الطعام فكأنها تصلح بينها. وهو تكلف ساقه إليه حرصه على تحقيق الجناس بين تسافر وتَسفِرُ.	رجلٌ تُسافِرُ يدُه على الخِوان، وتَسْفِرُ بين الألوان.
جعل للرغفان وجوهاً وللجفان عيوناً، ثم حقق بهما السجع الذي يحرص عليه، ما يبرز الصنعة ويؤكدها.	وتأخُذ وُجوهَ الرُّغْفانِ وتفقأ عيون الجِفان.
فيها استعارة، فقد جعل المِضغة كالجيش المحارب الذي يمكن أن يَهزِم ويُهزَم.	ويهزم بالمِضغةِ المِضغة.
أراد أن الجاحظ يبدع في النثر دون الشعر، لكنه عبر عن هذا المعنى بصورة متكلفة حرصاً على السجع.	إن الجاحظَ في أحدِ شِقَّي البلاغة يقطِف، وفي الآخر يقف.
في "عُريان الكلام" كناية، فهو يريد الكلام الواضح الذي لا خيال ولا مجاز فيه، ويقصد بمعتاص الكلام: الكلام الصعب والغريب الذي لا يستطيع الجاحظ الإتيان به. والعبارتان توحيان بالتكلف الشديد.	مُنقادٌ لِعُرْيانِ الكلام يستعمله، نفورٌ من مُعْتاصِهِ يُهْمِلُه.
في كلمة حُشِيَتْ صورة من صور الاستعارة، لكنها صورة فظة، وحسبك أن المجد يحشى في الثياب.	لقد حُشِيَتْ تلك الثيابُ به مجداً.
التكلف واضح بين كلمتي داري وقراري، مصدره الحرص على المجانسة، وكذلك الطباق المتكلف بين ليلي ونهاري. والتكلف في البيتين أنهما يقصدان غير ما يشيران إليه، فالكاتب يقصد أنه كثير الأسفار وبلا وطن، ومن جهة أخرى يقصد أن ما يحبه لا يتوفر في مكان واحد، لكنه تكلف المسافات، فما بين نجد والحجاز لا ينقضي بنهار واحد، وعلى رغم أن المعنى فيه جمال فإن تكلف البيان يغلب طبع الشاعر.	إسكندرية داري لو قَرَّ فيها قَراري لكن ليلي بنجدٍ وبالحجاز نهاري

ح: المقامة المَجاعيَّة:

واسمها هذا نسبة إلى ما ذُكر فيها عن الجوع والمجاعة ووصف أنواع الأكل ومجالسه وما يجري فيها.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
جناس غير تام بين مجاعة وجماعة، وهو جناس مقحم متكلف.	كنتُ ببغدادَ عامَ مجاعةٍ، فمِلْتُ إلى جماعة.
عبارة "قد ضمهم سمط الثريا" صورة بيانية جميلة، فالأصدقاء متآلفون مثل كواكب الثريا المنظومة، ولكن التكلف في كلمة شيّا واضح، فهي كلمة مقحمة جاءت فقط لتحقيق السجع.	قد ضَمَّهُم سِمْطُ الثُّريا، أطلُبُ منهم شيَّا.
عمد إلى المجانسة بين الجوع والرجوع، وهنا عفوية ودقة في تصوير المعنى. أما قوله "أيَّ الثُّلْمَتَيْنِ تُقَدِّم سَدَّها" فيقصد أن الجوع وكرب الغربة بلا رجوع ثُلْمَتان عظيمتان، والثُّلْمة هي الفرجة في المهدوم من أثر الهدم، وبالنسبة للسيف كسر حده. وهنا تصوير بياني، إذ جعل الجوع والغربة ثُلمتين في راحة المصاب بهما وفي قوته، فكأنه يشبه الراحة بسياج وهما يخرقانه، أو يشبه القوة بسيفٍ وهما يثلمانه.	قلتُ: حالان لا يُفلح صاحبهما: فقيرٌ كَدَّه الجوع، وغريبٌ لا يمكنه الرجوع. فقال الغلام: أيَّ الثُّلْمَتَيْنِ تُقَدِّم سَدَّها.
هنا إصرار متكلف على استخدام فاصلة حرف الفاء لتحقيق السجع والازدواج بكل ثمن، بقصد إظهار البراعة اللغوية التي تسوق الكاتب إلى التكلف.	فما تقول في رغيفٍ، على خِوانٍ نظيفٍ، وبَقْلٍ قَطيفٍ إلى خَلٍّ ثَقيفٍ، ولَوْنٍ لطيفٍ، إلى خَرْدَلٍ حِرّيفٍ، وشِواءٍ صفيفٍ، إلى مِلْحٍ خَفيف.
أي: يسقيك قدحاً بعد قدح من النبيذ. ونسب الأقداح إلى الذهب لأنها تكون بلونه إذا وُضع فيها نوع من نبيذ العنب، وأعتقد أنه لا يقصد أن الأقداح مُذهّبة، وإنما شبه الخمر بالذهب المذاب، وهو تشبيه مطروق ومعروف.	ثم يَعُلُّكَ بعد ذلك بأقداحٍ ذهبية، من راحٍ عِنَبية.
صورة بيانية مصدرها التشبيه البليغ، وهنا سجع وجناس غير تام في "مجيد" و"جيد"، وهنا تظهر الصنعة جلية.	ومُطربٌ مَجيدٌ، له من الغَزَال عينٌ وجيدٌ.
وراحٍ قُطْرُبُّلِيّ: أي خمر منسوب إلى قرية عراقية تسمى	فما قولُك في لَحمٍ طَريٍّ،

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
وسَمَكٍ نَهْـرِيٍّ، وباذنجـانٍ مقْليٍّ، وراحٍ قُطْرُبُّلِيٍّ، وتُفّاحٍ جَنِيٍّ، ومضجعٍ وطيٍّ، على مكانٍ عليٍّ، حذاءَ نهرٍ جَرّارٍ وحوْضٍ ثَرثار.	قطربل يُستجاد خمرها. ومضجع وطيّ: أي لين هانئ. والسجع في العبارة كلها يأتي في محله من دون إضرارٍ بالمعنى الذي يُبنى جملةً جملةً بلا نتوءات. وفي قوله "وحوض ثرثار" استعارة مكنية، إذ جعل الحوض يثرثر لأنه تصدر عنه أصوات متواصلة، فشبه الحوض بالإنسان، وحذف المشبه به وأتى بخاصية من خصائصه، فهذه صورة بيانية جاءت في صياغة بديعية حيث السجع بين جرار وثرثار، وهنا تبرز صنعة "**الهمذاني**".
أنا عبدُ الثَّلاثة، وأنا خادمها.	يقصد بـ "الثلاثة": أكل الغذاء الأول، ثم حضور المجلس الثاني، ثم إذا هضم الأكل الأول عاد إلى المجلس الثالث ثم نام. وهنا كناية عن حبه الشديد لهذه الثلاثة. وفي العبارة الثانية كناية، أيضاً، وهي تشكل تجسيداً للمعنى السابق.
لا حياك الله أحييْتَ شهواتٍ كان اليأسُ أماتها، ثم قبضتَ لَهاتها.	أحييت شهوات صورة بيانية مصدرها الاستعارة المكنية، فهو يذكر الشهوات الماضية التي أماتها اليأس، وجعل الشهوات تحيا وتموت، وهنا أيضاً سجع بين أماتها ولهاتها. وفي قوله: "أماتها اليأس" استعارة مكنية، أيضاً، إذ جعل اليأس قادراً على الإماتة. أما قوله: "ثم قبضتَ لهاتَها" فكناية عن عدم تحقق هذه الشهوات، وهي كناية بالغة الغرابة، فقد جعل الشهوة الحية تفتح اللهاة، وهي تظهر عندما يُفتح الحلق، وعندما تموت الشهوة يُغلق الفم ولا تعود اللهاة تظهر، فكأنها قُبضت أو ماتت.
أنا من ذوي الإسكندريةْ من نَبْعَةٍ فيهم زكية	النبعة: أجود أنواع شجرٍ تُتخَذُ منه القِسِيّ، والعبارة كناية عن أنه من أصل طيب.
فركِبْتُ من سَخَفي مَطِيّة.	جعل سخفه مطيةً ركبها لتحقيق أهدافه، والصورة فريدة من نوعها، ذلك أن الزمان السخيف يحتاج إلى رجل سخيف لينال مقاصده.

خ: المقامة المِغْزَلِيّة:

وموضوعها وصف المغزل والمشط.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
دخلتُ البصرة وأنا مُتَّسِعُ الصِّيت، كثيرُ الذِّكر.	كناية عن الشهرة، وهي صورة عفوية لا تكلف فيها.
فأخذ قَبَجَ سُنّارٍ، برأسه دُوَارٌ، بوسطه زُنّارٌ وفلكٌ دَوّارٌ، رخيمُ الصوتِ إن صَرَّ، سريعُ الكرِّ إن فرّ.	يصف مِغْزَلاً، فحين يكون مُكتسياً بالغَزْل يشبه أعلاه أعلى الهر، وللمغزل صوت خفيف عند شدة دورانه. والصورة البيانية في هذه العبارات التي يأتي مصدرها من التشبيه والكناية، والتي تجعل من المِغزل كائناً حياً له صوت وجلد وحركة، جميلة على رغم ما فيها من تصنع في السجع، فأين رخامة الصوت، وسرعة الكر؟
إن أُودِعَ شيئاً ردَّ، وإن كُلِّف سَيْراً جَدَّ، وإن أَجَرَّ حَبْلاً مَدَّ.	عبارات في وصف المِغزل قائمة على حسن التقسيم، وفيها جناس وتوازن جمل وسجع، لكنها ثقيلة على الفهم والذوق.
مُرَهَّفٍ سِنانُه مُذَلَّقٍ أسْنانُه	المُرَهّف: المحدد المرقق، والسِّنان: هو نصل الرمح كنّى به عن أطراف أسنان المشط، والمُذَلَّق: المحدد، من: ذلق السكين: حدده. وقد شبه المشط بإنسان أو حيوان، فأتى بالمشبه وحذف المشبه به على سبيل الاستعارة المكنية.
مُشْتَبِكُ الأنياب في الشّيبِ والشباب	ومشتبك الأنياب فيها استعارة مكنية. كما أن هنا طباقاً بين الشيب والشباب.

د: المقامة القِرْدية:

سميت بهذا الاسم نسبة إلى امتهان "**أبي الفتح الإسكندري**" مهنة القرادة.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
أميس مَيْس الرِّجْلَة، على شاطئ الدجلة.	الميس: التبختر، ويقصد الكاتب هنا أنه كان يتبختر كما يتبختر الرجال على شاطئ دجلة، والتكلف واضح في الرجلة- وهي جمع رجل- ودجلة، فهنا جناس وسجع بأي ثمن. ولا يمكن أن يكون قصد بكلمة الرِّجلة المرأة النؤوم، لأنه لا يمكن أن يشبه تبختره بتبخترها، ففي ذلك إنقاص لرجولته.
إذ انتهيتُ إلى حلقة رجالٍ مُزدَحِمين يلوي الطربُ أعناقَهم، ويشُقُّ الضَّحِكُ أشداقهم، فساقني الحرصُ إلى ما ساقهم، حتى وقفتُ بمَسْمَع صوت رجلٍ دون مرأى وجهه لِشِدّةِ الهجمةِ وَفَرْط الزحمة.	في قوله "يلوي الطرب أعناقهم" صورة بيانية، فالطرب كالإنسان الذي يلوي الأعناق، وهنا استعارة مكنية، وكناية عن شدة الطرب، ثم تلا ذلك بصورة بيانية أخرى، فالضحك قادر على أن يعمل ويشق، وجمال الصورة البيانية الأولى لا يعني عدم التكلف في الصورة الثانية. وقوله: "فساقني الحرص إلى ماساقهم" أي اندفعتُ مثلهم لأشاهد المنظر وما يقوم به القَرّاد، وهي صورة بيانية، فالحرص لا يسوق، وإنما جعله كذلك على سبيل الاستعارة المكنية. وهنا سجع ولزوم ما لا يلزم بين أعناقهم وأشداقهم وساقهم. وفي الجملة الأخيرة يقصد أنه لم يرَ القَرّاد بسبب شدة الزحام، وقد لجأ "**الهمذاني**" إلى لفظتي الهجمة والزحمة ليحقق السجع، ولزوم ما لا يلزم.
فرقصتُ رَقْصَ المُحَرَّج وسرتُ سير الأعرج.	هنا صورة بيانية أساسها التشبيه، فهو يثب هنا وهناك كالكلب المُحَرَّج- أي الكلب المقلّد بالحِرج أي الودع-، وهي صورة بديعة لرجل يحاول أن يطل على المشهد من خلال الزحام
يلفِظني عاتِقُ هذا لِسُرّة ذاك.	المقصود أن عاتق أحدهم يرميه أو يرجعه إلى سُرّة الثاني؛ أي بطنه، و"يلفظني" صورة بيانية جميلة، لكن نسبتها إلى العاتق والسرة تبدو متكلفة.
حتى افترشْتُ لِحية رجلين،	المقصود جلس بين رجلين كان نصف مجلسه على وجه

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
وقَعَدْتُ بعد الأَيْن.	أحدهما ونصفه الثاني على وجه الآخر وقد افترش لحيتيهما، وهنا مبالغة في تصوير شدة الزحام. واستخدام كلمة الأين– أي الإعياء من التعب– متكلف، وجاء فقط لتحقيق السجع ولزوم ما لا يلزم.
وقد كساني الدَّهَشُ حُلَّتَه.	الدهش: الذهول، وحُلّة الدهش: ما يظهر على الوجه وسائر الأعضاء من علاماته وآثاره. وهي صورة بيانية، فهي استعارة مكنية، وأيضاً كناية عن الدهشة.
بالحُمْقِ أدركتُ المُنى، ورَفَلْتُ في حُلَلِ الجَمال.	المقصود أنه بالتحامُق كسب المال فاكتسى به أفخر الثياب وهي مجلبة الجمال. وهنا صورة بيانية مصدرها الكناية، غير أنها كناية مبتذلة.

ذ: المقامة الحرزية:

وسميت بهذا الاسم نسبة إلى ما جاء فيها عن الحِرز الذي أنقذ السفينة من الغرق.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
ودونَه من البحر وَثّابٌ بغارِبِهِ، ومن السُّفُن عَسّافٌ براكِبِه.	أي أنه لم يتيسر له الرجوع بسبب اضطراب الأمواج، ولأن السفن كانت تتدافع بين الأمواج ولا يمكن ضبط سيرها، وهذا هو المقصود من وثاب بغاربه، وعساف براكبه. وقد زاوج الكاتب بين "وثاب بغاربه"، و"عساف براكبه".
غشيتنا سحابةٌ تمُدّ من الأمطار حبالاً، وتَحُوذُ من الغيم جبالاً.	صورة بيانية، فقد صور تلاحق القطرات النازلة وامتدادها في صورة الحبال. كما أنه جعل السحابة تسوق جبالاً من السحب. فكلمة تحوذ: من حاذ الدابة ساقها سوقاً سريعاً، فالكاتب إذاً استخدم الاستعارة المكنية. ويوجد سجع وجناس غير تام بين "حبالاً" و"جبالاً".
بريحٍ تُرسِلُ الأمواجَ أزواجاً، والأمطارَ أفواجاً.	استخدم السجع والازدواج والجناس في تصوير حالة البحر، وجاءت الصورة الفنية جميلة موحية.
وبقينا في يَدِ الحَيْنِ، بين البحرَيْن.	لجأ هذه المرة إلى الجناس المقحم عندما جانس بين الحَيْن– وهو الموت– والبحرين.
وطويْناها ليلةً نابِغِيَّةً.	تشبيه جميل، فالليلة النابغية منسوبة إلى قول النابغة المعروف:

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
	كِلِيني لِهَمٍّ يا أميمة ناصبٍ وليلٍ أُقاسيهِ بطيءِ الكواكب
وآبَتْ يدُه إلى جيبه	صورة بيانية جميلة، كأن يده كانت مسافرة ثم عادت إلى جيبه.
كيف نصركَ الصبرُ وخذَلَنا	هناك طباق بين نصرك وخذلنا، وهو طبيعي عفوي جميل.
لن ينال المجدَ مَن ضاق بما يَغشاه صَدْراً	صورة بيانية مصدرها الكناية عن أنه نفد صبره.
بل به أشتدُّ أزْراً وبه أجبرُ كسرا	الشطر الأول: الأزر هو الظهر، واشتداده كناية عن قوته، ويقصد هنا أن ما أخذه من المال يعين الضعيف فيقويه وينصره على الفقر. وفي الشطر الثاني كناية، فالمقصود بجبر الكسر إزالة أثره وإعادة الكسير إلى صحته، وهنا كناية عن سد الحاجة، وما المحتاج بأحسن حالاً من الكسير.

ر: المقامة البخارية:

وسبب تسميتها بهذا الاسم أنها كتبت في مدينة بخارى.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
أحلَّني جامعَ بُخارى يومٌ.	جعل اليوم بمثابة الإنسان الذي أجبر الكاتب على دخول جامع بخارى على سبيل الاستعارة المكنية.
وقد انتظمتُ مع رُفقةٍ في سِلكِ الثريا.	تشبيه، فجعل نفسه وجماعته تنتظم في الألفة كما تنتظم كواكب الثريا، وهي صورة بيانية جميلة.
قد أَرسلَ صِواناً، واستَتْلى طفلاً عرياناً يَضيقُ بالضُّرِّ وُسْعُه.	"استتلى": استتبع، والمقصود أن الضُّر ملازم له، وإنما تختلف عليه أطواره من ضيق به وسعة، وهنا تكلف في أداء المعنى.
لا يملك غيرَ القِشْرَة بُردَةً، ولا يكتفي لحماية رعدة.	أي لا ملحفة له إلا جلده، ولا قدرة له على حماية نفسه من الرعشة. وبين "بردة" ورعدة" سجع ولزوم ما لا يلزم متكلفان.
فوقف الرجل وقال: ينْظُرُ لهذا الطفل، إلا مَن الله طَفَّلَه.	طفّله: أي يرفق به، من طَفَّل الراعي الإبل إذا رفق بها في السير حتى تَلحَقَها أطفالُها. وقد جاء بهذه الكلمة الغريبة ليحقق الجناس مع كلمة طفل.
يا أصحابَ الجُدودِ المفروزة والأَردِيَة المطروزة،	أي الحظوط والأرزاق المتسعة والمفروزة، ومن الواضح أنه استعمل كلمة المفروزة ليحقق بها الجناس والسجع مع كلمة

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
المطروزة. الدور المنجدة: المزينة، والقصور المشيدة: المطلية بالشيد، واختيار لفظتي منجدة ومشيدة قصد به تحقيق السجع ولزوم ما لا يلزم.	والدُّور المُنَجَّدة، والقُصور المُشيّدة.
قصد: أكلنا لحماً طُبِخ بالخَلّ، وركبنا الدابة الحسنة السير في سرعة وسهولة، ولبسنا الحرير. وواضح أنه كان يخطط لتحقيق السجع مع كلمة الديباج، وهي مشهورة، فأتى بمفردتي السكباج والهملاج، وهنا تبرز الصنعة.	فقد والله طَعِمْنا السِّكْباج، وركِبْنا الهِمْلاج، ولَبِسْنا الديباج.
الحشايا: جمع حَشِيّة، وهي ما يُحشى بقطن أو صوف ليُفرَش لجلوس أو نوم. وعشايا: جمع عَشِيّة، وهي آخر النهار، أو من المغرب إلى العشاء. وفي هذه العبارة جناس وسجع ولزوم ما لا يلزم، وذلك على حساب المعنى.	وافتَرَشْنا الحشايا بالعشايا.
صورة بيانية، إذ شبه الدهر بالمرأة التي لا تلد فثديها جاف، وجعل الدهر كالأم التي ترضعه. وهي صورة بيانية موحية، غير أن كلمة نرتضع فيها تكلف وثقل.	نَرتضعُ من الدهرِ ثَدْيَ عَقيمٍ.
جعل البؤس كالظلمات، وجعل النحس كالسكين الحادة، وهو يطلب من يفُلّها أي يثلمها، فإذا انثلمت زال أذاها وشرها. ولا شك أن هذه الصورة البيانية قد ساقه إليها حرصه على السجع بأي ثمن.	فهل مِن كريمٍ يجلو غياهب هذه البُؤُوس، ويَفُلُّ شبَا هذه النحوس.
هنا يصف الكاتب الخاتم على الإصبع بهذه الصورة البيانية الجميلة التي تدل على موهبته.	أنشأ يصف الخاتم على الإصبع وجعل يقول: ومُمَنْطَقٍ من نفسه بقِلادةِ الجوزاء حسنا كَمُتَيَّمٍ لقِيَ الحبيبَ فضمه شغفاً وحُزنا

ز: المقامة الصُّفْرِيّة:

نسبة إلى لون الدينار الأصفر، لأن موضوع المقامة يدور حوله.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
رَجَلٌ من نِجارِ الصُّفرِ يدعو إلى الكفر.	أي أن لديه ديناراً فهو يقصد بالرجل الدينار الأصفر، وهو معنى بسيط، إلا أن "**الهمذاني**" تكلف في التعبير عنه.
وقد أدَّبَتْه الغُربة.	يريد أن هذا الدينار في غير أهله، فهو غريب عند ذلك الفتى بمنزلة البعيد عن أوطانه الذي أدبته الغربة، وعلمته الحاجات فيها كيف يحسن معاملة الناس. وقوله "أدبته الغربة" صورة من صور البيان فهي استعارة مكنية إذ جعل الغربة مؤدِّباً، لكنها متكلفة لأنها تجعل الغربة تؤدب الدينار.
فإن أَجَبْتَ يَنْجُبُ منهما ولدٌ يعمُّ البِقاع والأسماع.	هناك جناس بين أجبتَ ويُنجب. والواقع أنه يقصد أنه يملك ديناراً ويريد أن يضم إليه ديناراً آخر، فإذا تحقق ذلك أنجب هذا الضم الحمد والثناء، وهو معنى بسيط تكلف الكاتب في التعبير عنه.
فإذا طويتَ هذا الرَّيْطَ، وثَنَيْتَ هذا الخيط، يكون قد سبقك إلى بلدك.	الريط جمع ريطة وهي الملاءة أو الثوب اللين الرقيق، وثنيت الخيط يقصد الزمان، أي تعاقب مرور الأيام. والمعنى فإذا طويت ليالي الغربة هذه ورجعت إلى بلدك تجد أن المدح والثناء سبقاك إليه. والتكلف واضح هنا، لأن هذا الذي أتعب فيه "**بديع الزمان**" نفسه يمكن صياغته في جملة بسيطة فتقول: إذا تصدقت فإن مدحك يكون على كل لسان.
المَجدُ يُخدَع باليد السفلى، ويدُ الكريم ورأيُه أعلى.	هناك طباق بين السفلى وأعلى، وقوله "المجد يُخدع" فيه استعارة مكنية، والعبارة كلها كناية عن أن المجد يتحقق بالكرم.

س: **المقامة الملوكية:**

واسمها هذا نسبة إلى موضوعها، وهو صفات الملوك والمفاضلة بينهم.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
أَسْري ذات ليلةٍ لا سانِحَ بهـا إلا الضبعُ، ولا بارح إلا السبعُ.	السانح من الوحش والطير: ما يأتي من جهة اليسار، والبارح ما يأتي من جهة اليمين، والعبارة كناية عن سيره وحيداً بين الوحوش. وهنا سجع وجناس غير تام بين الضبع والسبع. وهذا الحشد من الصور البديعية والبيانية يفسد الذوق والأداء.
فلما انتُضِيَ نَصْلُ الصباح.	شبّه الصباح بنصل ينتضى أي يستل من غمده وهو الليل، وهي صورة بيانية جميلة.
راكبٌ شاكي السلاح.	كناية عن أن السلاح نصله جديد تام.
فدُونِي شرْطُ الحِداد، وخَرْطُ القِتاد، وحَمِيّةٌ أزْدِيَّة.	المقصود صعوبة الوصول إليّ لأني محارب عنيف. ولكن عبر عن ذلك بأسلوب غريب وألفاظ صعبة.
من أبصرَ الدُرَّ لم يَعْدِلْ به حَجَرا من رأى خَلَفاً لم يَذْكُرِ البَشَرا	بين الدر والحجر طباق. وخَلَف: اسم الملك الذي يمدحه، ويزعم أنّ من رآه شغله ذكره عن ذكر كل البشر، وكان خلف والياً في سجستان. والبيت بشطريه تشبيه ضمني.
زره تزر ملكاً يعطي بأربعةٍ م يحْوِها أحد وانظر إليه ترى أيامَه غُررا ووجهَه قمرا وعَزْمَه قَدَرا وسَيْبَه مطرا	يعطي بأربعة: يفصل الكاتب هذه الأربعة في البيت الثاني. وهنا أربعة تشبيهات بليغة في البيت الثاني جاءت في إطار حسن التقسيم والإيقاع الموسيقي الجميل.
ما زِلْتُ أمد أقواماً أظنهم صَفْوَ الزمانِ فكانوا عنده كَدَرا	هنا طباق بين صفو الزمان وكدرا.
الذَّهَبُ أيسر ما يهب.	صورة متكلفة تدل على المبالغة الشديدة، خصوصاً الجناس بين الذهب وما يهب.

ش: المقامة الأَسْوَدية:

وموضوعها الهرب إلى أرض السواد، جنوبي العراق، والاختفاء فيها.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
فَأَدَّتْني الهَيْمَةُ إلى ظِلّ خيمة.	أي: فقادني الهيام إلى ظل خيمة صادفتها. وبين هيمة وخيمة جناس غير تام، وسجع، ولزوم ما لا يلزم، وازدواج، وهي صنعة "**البديع الهمذاني**" المعروفة.
فتىً يلعبُ بالتراب مع الأتراب.	جناس غير تام متكلف، إذ جانس بين التراب والأتراب.
ويُنشِد شِعراً يقتضيه حاله، ولا يقتضيه ارتجاله. وأبعدتُ أن يُلْحِم نسيجَه.	أي أن شعره بلغ درجة عالية من القوة. والسجع بين حاله وارتجاله جميل ودقيق. وفي العبارة الأخيرة استعارة مكنية، فقد شبه الشِّعر بالثوب في التحام أجزائه وتأليفه.
فقلتُ: يا فتى أتروي هذا الشعر أم تعزِمُه؟	أي: هل تقول هذا الشعر نقلاً عن غيرك أم تقوله عن قريحة وعزم، وهذه كناية عجيبة ومدهشة.
فإنّ شيطاني أميرُ الجِنِّ يذهب بي في الشِّعرِ كلَّ فن	هنا جناس بين الجِن وفن، وهو يعرض معنى مبالغاً فيه.
هذا جارٌ نَبَتْ به أوطانُه، وظلمه سُلْطانُه.	أي لم يطب له المقام في أوطانه، كأنما لَفَظَتْهُ إلى غيرها. وهذه صورة بيانية جيدة، وإن كانت شائعة.
وأوفاهم عهداً بكل مكان.	كناية عن الوفاء الشديد.
وأضْرَبَهُم بالسيف من دون جارِه.	كناية عن الشجاعة الفائقة.
كأن المنايا والعطايا بكَفِّه سحابان مقرونان مؤتَلِفان	صورة في غاية التكلف والمبالغة، إذ جعل الموت والعطاء سحابتين بكفه.
وأبيضَ وضاحِ الجبينِ إذا انتمى تلاقى إلى عِيصٍ أغَرَّ يمانِي	"أبيض وضاح الجبين" كناية عن نقاء العرض والنظافة من دنس اللؤم. وقصد بعيص: الأصل الأغر المشهور، وهي كلمة غريبة الوقع في معرض المدح.
حتى كساني جابِراً خَلَّتي وماحِياً بين آثارها	خَلَّتي: بفتح الخاء واللام تعني الحاجة والفقر. وفي البيت كناية عن العطاء والمساعدة.
فراحَ مُشرِّقاً ورُحتُ مُغرِّباً.	طباق بين "مُشرّقاً" و"مُغرّباً"، وهنا كناية عن الفراق.

ص: المقامة الأزاذية:

نسبة إلى موضوع المقامة، وهو الحديث عن تمر الأزاذ.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
كنتُ ببغداذ وقت الأزاذ، فخرجــتُ أعتــامُ مــن أنواعــه، لابتياعه.	قصد ببغداذ مدينة بغداد، وقصد بالأزاذ نوعاً من التمر. والتكلف واضح لأنه اختار الاسم الأقل شــهرة لمدينــة بغداد ليحقق السجع. أما في العبارة الثانية، فكلمة أعتام فعل مضارع بمعنـــى أختار، وهي لفظة غريبة جاءت لتُظهر براعة "**الهمذاني**" اللغوية، وذلك على حساب المعنى.
أَخَذَ أصنافَ الفواكــه وصَــنَّفَها، وجَمَعَ أنواعَ الرُّطَبِ وصَفَّفها.	يتكلف "**الهمذاني**" في هاتين العبارتين، إذ جمــع بــين المزاوجة، والسجع والجناس.
جمَعتُ حواشي الإزار على تلــك الأوزار.	الإزار: الملحفــة. والحواشــي: الأطــراف. والأوزار: الأحمال. العبارة متكلفة وفيها جناس غير تام فــظ بــين الإزار والأوزار.
وَيْلي على كَفَّيْن من سَوِيق أو شحمةٍ تُضرَب بالدقيق أو قَصْعَةٍ تُملأ من خِرْديق يَفثأُ عنا سَطْواتِ الريق	استخدام هذه الألفاظ: سويق، دقيق، خرديــق، الريــق، يؤكد التصنع والتكلف والانحراف عن المعنى إلى إظهار المهارة اللغوية، ما يستدعي استخدام المعجــم للوقــوف على المعنى.
يَهدي إلينا قَدَمَ التوفيق يُنقِذُ عَيْشي من يَدِ التَّرنيق	المعنى الذي أراده أن ذلك الفتى- الذي يتحــدث عنـــه- أنقذ عيشه من الكدر. "يد الترنيق" استعارة مكنية، والترنيق: التكدير وضــعف الأمر. وبين التوفيق والترنيق سجع جناس غير تام. وفي هــذه العبارة صورة ملفقة لمعنى بسيط.
يا مَن عَناني بِجَميلِ بِرِّه أَفْضِ إلى اللهِ بِحُسنِ سِرِّه	هنا جناس غير تام بين برّه وسرّه جاء بســيطاً عفويــاً سهلاً.

ض: المقامة القَريضِيّة:

وسميت المقامة بهذا الاسم نسبة إلى موضوعها، وهو الكلام عن الشعر وأساليبه وأبوابه وأشهر قائليه، وكلمة القَرِيضُ تعني: الشِّعْر وهو الاسم كالقَصِيدِ، والتقْرِيضُ صِناعتُه.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
فاستظهرتُ على الأيامِ بضِياعٍ أَجَلْتُ فيها يَدَ العِمارة، وأموالٍ وَقَفْتُها على التجارة.	شبه العِمارة بالإنسان، وحذف المشبه به ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية، وهي استعارة جميلة. وهنا سجع بين العمارة والتجارة جاء بطريقة عفوية محببة.
وحانوتٍ جعلتُه مثابةً، ورُفقةٍ اتخذتُها صَحابَة.	المثابة: المرجع. وكأنه لم يكن بحاجة إلى الحانوت، وإنما هو مآب له يرجع إليه ليُعرَف به فيجتمع إليه من يطلبه. وهنا سجع متكلف بين مثابة وصحابة، فكلمة صحابة اختصت بأصحاب سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام.
وجَعلتُ للدار حاشيتَيِ النّهار.	سجع واضح فيه التكلف. ويقصد بحاشيتَي النهار: الصباح والمساء، يكون جلوسه فيهما بالدار.
وتلقاءنا شابٌّ يُنصِتُ وكأنه يفهم، ويسكت كأنه لا يعلم.	سجع بين "يفهم" و"يعلم". كما أن بين العبارتين توازن جمل.
حتى إذا مال بنا الكلام مَيْلَهُ، وجَرَّ الجِدالُ فينا ذَيْلَه.	في العبارة الأولى صورة بيانية، فقد شبه الكلام بالإنسان الذي يستطيع أن يميل وينحدر، وحذف المشبه به، ورمز إليه بشيء من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية. وبين العبارتين توازن جمل متكلف، وقد ظهر التكلف جلياً في قوله "جرَّ الجِدالُ فينا ذيلَه" ليكنّي عن الإطالة، فجعل للجدال ثوباً، وقد فاض هذا حتى جرّ ذيله على الأرض.
قد أَصَبْتُم عُذَيْقَهُ ووافيتم جُذَيْلَه.	أصبتم: وجدتم. عُذَيْقه: تصغير عَذْق بفتح العين، وهو النخلة بحملها، والتصغير هنا للتعظيم. والجُذَيْل: تصغير جِذْل بكسر الجيم، وهو عود يُنْصَب للجربى من الإبل لتحتك به. وهنا سجع، وميل إلى الغرابة، والألفاظ الوعرة من أجل السجع.
ولو قلْتُ لأصدرتُ وأوردتُ.	وذلك من إصدار الإبل عن الماء بعد إيرادها، وهنا

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
	طباق بين أصدرتُ وأوردتُ.
ولَجَلَوتُ الحقَّ في مَعرِضِ بَيانٍ يُسمِعُ الصمَّ، ويُنزِلُ العُصْمَ.	العُصْم: جمع الأعصم، وهو من الوعول والظباء ما في ذراعيه أو إحداهما بياض، وسائِرُه أسود أو أحمر، أنثاه: عصماء، وهي تلزم رأس الجبل دائماً ولا تنزل إلا إذا اضطرت. يبين كلمتي "الصم" و"العُصم" جناس، من جهة، وسجع، من جهة أخرى. كما يوجد توازن جمل، والتكلف هنا واضح، ففي وسع الكاتب أن يقول "في معرض بيان جميل"، لكنه يصر على إظهار مهارته اللغوية.
يا فاضِلُ اُدْنُ فقد مَنَّيْتَ، وهاتِ فقد أثنَيْتَ.	سجع متكلف بين منيتَ وأثنيتَ.
ففضّل من تَفَتَّق للحيلة لسانُه، وانتجع للرغبة بنانُه.	في العبارتين تكلف واضح لتحقيق السجع، خصوصاً في "وانتجع للرغبة بنانه"، إذ جعل البنان كالإنسان الذي ينتجع.
ولا يرمي إلا صائباً.	كناية متكلفة تدل على أن المتَحدث عنه، وهو النابغة الذبياني، يجيد التعبير ويصل إلى المعاني الموفقة.
يُذيبُ الشِّعرَ، والشِّعرُ يُذيبُه، ويدعو القولَ والسحرُ يجيبه.	"والسحرُ يجيبه" صورة متكلفة، والمعنى في هذه الجمل يعبر عن المبالغة.
هو ماءُ الأشعارِ وطينتها، وكنز القوافي ومَدينتها.	"ماء الأشعار وطينتها" كناية عن إجادته الشعر، والعبارة الثانية تأكيد للمعنى الأول. وإذا كانت القوافي بمثابة كنز، فهذا مقبول وجميل، ولكن "مدينتها" هذه متكلفة.
جرير أرق شعراً وأَغْزَرُ غَزْراً.	أغزر غزراً: أسلوب فج لاستخدام كلمتين متجاورتين من المبنى نفسه.
أما تروني أتغشى طِمْراً ممتطياً في الضُّرِّ أمراً مرّا	الطِّمر: الكساء البالي من غير الصوف، وتغَشّاه اتخذه غشاء أي غطاء، وهنا جناس غير تام بين "طمرا" و"مرا". والشطر الثاني من البيت فيه استعارة مكنية متكلفة، إذ جعل الأمر المر العسير كالحصان الذي يمتطى.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
مُضْطَبِناً: من اضطبنه إذا حمله في ضِبْنِه وهو ما دون الإبط. والغِمر بكسر الغين: الغل والحقد، ويقصد أنه حاقد على الليالي لشدة ما آذته ببردها.وهنا صورة واضحة التكلف، لإظهار المهارة اللغوية على حساب المعنى.	مُضْطَبِناً على الليالي غِمرا.
كناية عن عزة النفس، لكنها جاءت بأسلوب سطحي مبتذل.	وماءُ هذا الوجهِ أغلى سِعرا.
"الخشف": ولد الظبي، وجِلفاً: غليظاً. أي أنه فارقهم صغيراً بهيَّ المنظر، ولم يتعرفوا عليه من أول وهلة عندما عاد، لأن حاله قد تغير وأصبح غليظاً. والسجع هنا متكلف.	فقد كان فارقَنا خِشْفاً ووافانا جِلْفاً.
كناية عن المرونة والتأقلم مع أطوار الزمن، ولكن التكلف واضح في قوله "در كما تدور"، إضافة إلى إيقاعها العامي.	دُرْ بالليالي كما تدورُ.

ط: المقامة الأهوازية:

وسميت بهذا الاسم نسبة إلى مكان كتابتها الأهواز، وهي بين العراق وإيران اليوم.

التحليل البديعي والبياني	العبارات المختارة
تَرَقَّ: فعل مضارع من خماسي أصله تترقى، فحذفت تاء المضارعة للتخفيف، وألف العلة لأن الفعل مجزوم بحرف الشرط متى. تسهّل: أي تنزل إلى السهل. والمقصود أنهم جماعة على خلق وجمال، فإذا صعدتَ فيهم البصر عدت فأنزلته غاضاً لشدة جمالهم، فهو يقدم هؤلاء الناس بصورة بديعة جميلة، ولكن عبر أسلوب من البديع القائم على المطابقة بين ترق وتسهل وعبر الكناية، كما تقدم في الشرح.	كنتُ بالأهوازِ في رُفقةٍ متى ما تَرَقَّ العينُ فيهم تَسَهّلِ.
أي أن الآمال كالفتاة البكر، فيها قوة وفتوة وحيوية لم تبتذل، ولا تكون الآمال كذلك إلا إذا كانت قوية فتية.	ليس فينا إلا أمردُ بكرُ الآمال.

العبارات المختارة	التحليل البديعي والبياني
	وهنا صورة بيانية مصدرها الكناية.
والسرور في أي وقت نتقاضاه، والشرب في أي وقت نتعاطاه.	هنا توازن بين الجمل، وسجع وجناس، وكلها من ملامح صنعة "**الهمذاني**" مع ميل إلى تكرار المعاني.
والأُنسُ كيف نتهاداه، وفائتُ الحظ كيف نتلافاه.	هنا سجع، وتوازن جميل، وتكرار للمعاني السابقة.
في يُمناهُ عُكّازةٌ، وعلى كتفيه جنازةٌ.	هنا سجع وتوازن جمل.
فتطيّرنا لما رأينا الجنازة، وأعرضنا عنها صفحاً، وطوينا دونها كَشْحاً.	الكشح بين الخاصرة إلى الضلع الخَلْف، وقيل الكشح هو الخصر، وطي الكشح كناية عن الانحراف عنه، وهي كناية غامضة وإن كانت دلالتها على الكراهية.
فصاح بنا صيحةً كادت لها الأرض تتفطر، والنجوم تتكدر.	في العبارة كناية عن شدة الصيحة من قوله كادت الأرض تتفطر، كما فيها سجع وتوازن جمل، وهنا يظهر أسلوب "**الهمذاني**" في حشد عدة محسنات.
رَكِبَها أسلافُكم وسيركَبُها أخلافكم.	طابق بين أسلافكم وأخلافكم بصورة عفوية جميلة.
أَمَا واللهِ لتُحْمَلُنَّ على هذه العيدان إلى تلكمُ الديدان.	جناس غير تام بين العيدان والديدان، وكناية عن الموت المحتم: "لتُحملُنّ على هذه العيدان".
وأن امرَءاً قد سار عشرين حِجّةً إلى مَنْهَلٍ من ورِدِهِ لَقريب.	قصد أن كل إنسان سيموت، خصوصاً بعد أن يقطع من عمره سنوات عدة، وهذا البيت جاء أداؤه سلساً سهلاً جميلاً.
وإنما حاجتي بعد هذا أن تَخِدوا أكثر من أن تَعُوا.	الوخد: ضرب من سير سريع، والمقصود أن تعملوا أهم من الاستماع إلى النصائح. وإصراره على استعمال كلمة الوخد دليل على اهتمامه بإظهار براعته اللغوية، ولو كان ذلك على حساب المعنى.

وبعد هذا التحليل يتبين أن "**الهمذاني**" استعمل ألوان البديع والبيان بكفاءة ومهارة، وإن كان في بعض الأحيان يقع في التكلف، إلا أنه في الغالب لم يكن يفقد نقطة التوازن بين الشكل والمضمون، وبرزت صنعته ومهارته وثراء قاموسه.

وكان واضحاً أن "**الهمذاني**" يفرط في استخدام السجع والجناس، كما تبين أنه مشغول ببناء صورته البيانية، لا توقفه في ذلك كلمة صعبة أو غير مستعملة، وكان يوظف ثقافتـــه وثـــراءه اللغوي إلى أبعد حد في أن يأتي بنثر مصقول مزخرفٍ بالبيان والبديع، لا يعنيه في أحيان كثيرة إذا كان استخدامه البيان والبديع يضر بالمعنى، وذلك لإظهار براعته اللغوية، ولأهداف تعليمية.

أما شعر "**بديع الزمان**" في مقاماته، فأغلبه مفتعل، ضعيف الأداء، خالٍ من العاطفة، وهو يختار البحور القصيرة، والإيقاع الموسيقي الصاخب، ويفتقر كثيراً إلـــى المعـــاني والصـــور، وتتبدى فيه بصورة خطابية واضحة المواعظ والنصح والأساليب التعليمية.

وأخيراً، لا نستطيع القول إن التصنع في مقامات "**الهمذاني**"، وهو ملموس وكثير، أضـــر بتلك المقامات بشكل عام، إذ إن الصنعة الحقيقية والمبدعة والعفويـــة تطغـــى علـــى التصـــنع والافتعال.

الخاتمة:

تقدم لنا سيرة "**بديع الزمان الهمذاني**" وإبداعه الفني تطابقاً فريداً بين الرجل وإبداعه، وبين همومه الشخصية وهمومه الفنية، بين عصره وفنه، بين موضوعه وذاته أيضاً.

ذلك أن "**الهمذاني**" و"**أبا الفتح الإسكندري**" الذي ابتكره كلاهما شعر أنه مغموط الحق، منبوذ من النخب الحاكمة والمسيطرة، وأن كليهما كان عليه أن يحتال ليعيش، وأن يخدع ليكسب لقمة العيش، فيما استغفل كلاهما الناس، وعاش بينهم لا تُعرف حقيقته أو باطنه.

وكأن الأديب- في ذلك العصر- كان عليه أن يُظهر ما لا يُبطن، وأن يُعلن ما لا يعتقد، وربما كان هذا هو سبب الغموض في نسب "**الهمذاني**"، ومواقفه الفكرية، وتقلبه بين الدول وهروبه البعيد إلى مدينة هراة.

"**الهمذاني**" سريع الغضب، وفائق الحساسية، تكسّب بفنه وإبداعه، تماماً مثل "**أبي الفتح الإسكندري**"، واستطاع أن يكون فضيحة عصره وشاهده أيضاً، كانت عينه يقظة ولاقطة تماماً كما كان قلبه مترعاً بالمشاهد والغصات والعظات أيضاً، ولهذا كانت مقاماته- التي هي قصصه بشكل أو بآخر- تزخر بالألم والفهم والسخرية، خالطاً الجد بالهزل، والغث بالسمين، والصالح بالطالح، تماماً، لتعبر تلك المقامات عن عصر اختلطت فيه كل الأشياء وتمازجت فيه النقائض.

إن أهم ما يميز مقامات "**بديع الزمان**"- إضافة إلى فنيتها البالغة ونثريتها العالية- الصدق وحرارة التجربة وعمق الإحساس، ولهذا السبب، بالذات، كان لها تأثير متجدد عبر العصور إلى يومنا هذا.

هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى فإن هذه المقامات التي قيل عنها يوماً إنها شعوذة، وقيل إنها دليل عصر انحطاط وجمود، كما قيل عنها إنها مجرد محسنات لفظية وتكلف وتصنع، نراها اليوم قطعاً نثرية خالدة، استُعملت فيها أساليب البيان والبديع كما فرضها الصدق وأملتها التجربة، وظهر فيها "**الهمذاني**" فناناً أصيلاً لا ترهقه قيود الصنعة، ولا تحده ولا تقيده في أن

يعبر عن نفسه تماماً، وأن يكشف مكنوناته، يساعده في ذلك ثراء لغوي، وخصب في الكلام والخيال.

وعليه، فإن الكلام عن تصنع الكاتب وتكلفه يمكن رصده من خلال المقامات الست عشرة التي اخترتها ممثلة لأسلوبه الكتابي، فهو مشغول ببناء صورته البيانية، لا توقفه في ذلك كلمة صعبة أو غير مستعملة أو قليلة الشهرة، ولا يعوقه في ذلك تقصير أو تعب، فهو قاموس متحرك يعرف أنواع الكلام، وهو مثقف قادر على استغلال ثقافته إلى أبعد حد في أن يأتي بنثر مصقول مزخرفٍ بالبيان والبديع، لا يعنيه في أحيان كثيرة إذا كان استخدامه البيان والبديع يضر بالمعنى أو بالسياق الكلي للكلام.

فـ "**الهمذاني**"- وعلى رغم صدقه- معنيٌّ بالدرجة الأولى بمسألة الإبهار؛ إبهار السامعين والقارئين، وربما تجاوز من سبقوه من واضعي المقامات، ولا ننسى أنه كان يتنقل من مكان إلى آخر باحثاً عن المال والشهرة والتميز في عصرٍ احتفل بالشكل واهتم بالزخارف، ولهذا فإن نثر "**الهمذاني**" كان يشبه ذلك العصر. ولهذا، فإن التصنع الذي في مقاماته وهو ملموس وكثير لا نستطيع القول إنه أضر بتلك المقامات بشكل عام، إذ إن الصنعة الحقيقية والمبدعة والعفوية تطغى على التصنع والافتعال، فنثر "**الهمذاني**" في مقاماته كأنه شعر يقوم على الموازنة والقافية والموسيقى الخارجية والإيقاع الذي يأخذ بالقلب، والتصنع الذي نلمسه هنا وهناك ما هو إلا ضرورة العصر وشرط التاريخ، وقد ظهر من خلال هذه الدراسة أن مقامات "**الهمذاني**" بما تميزت به من بديع ومحسنات لفظية ومعنوية إنما كانت تراوح بين شفرتي النص: الصورة والمعنى.

إذاً، لا يمكن إنكار وجود التصنع في مقامات "**بديع الزمان**"، وكان هذا التصنع أحياناً على حساب المعنى من أجل الصورة، الأمر الذي يدل على احتفال المبدع بالشكل والإيقاع على حساب المعنى الذي كان أحياناً غير ذي أهمية، فالمقامة المغزلية، مثلاً، مقارنة بين المغزل والمشط، وكان المراد منها أن يُظهر الكاتب قدرته على تحويل هاتين الأداتين إلى كائنين لهما حياة وصوت وحركة.

رغبة الكاتب في التميز الشديد دفعته إلى أن يتصنع في مواقع عدة، والتصنع لا يشكل عيباً إلا إذا تفّه المعنى أو صغّره أو حرّفه عن مقاصده، وقد وقع "**الهمذاني**" في ذلك، وأكثر من التصنع في مسألة السجع والجناس، واللفظ الغريب، لكنه مع ذلك لم يلجأ في مقاماته إلى استعمال أدوات تصنع معروفة في ذلك العصر مثل حذف حرف الراء من الرسالة، أو إمكانية قراءتها من أولها إلى آخرها كما يمكن قراءتها من آخرها إلى أولها.

قد يكون صحيحاً أن مقامات "**بديع الزمان**" كانت نصاً مزخرفاً ومُوَشّى بكافة أنواع البيان والبديع، لكن ذلك كان شرط العصر وذائقته الجمالية وتفضيلاته الفنية، ولم يمنع هذا الزّخرف "**الهمذاني**" من أن يقدم لنا نصاً ثرياً ونابضاً وحياً ومتجدداً، وقد يكون فريداً في تاريخ اللغة العربية؛ في الجمع بين جمال الشكل وطرافة الموضوع وقوته.

إن "**بديع الزمان**" ومقاماته يقدمان لنا إشكالية اجتماعية وفنية معاً، ونعني بذلك ارتباك الأديب الأصيل في عصر ومجتمع مضطربين ولا سقوف أخلاقية لهما، وارتباك النص فيما يقول وفيما يحذف. فهل اختفى "**بديع الزمان**" وراء شكل زخرفي شديد الإثارة ليمرر مقولته الاجتماعية فضلاً عن الفنية؟ إن الجواب عن هذا السؤال قد يكون في تضاعيف تلك البلاغة العالية التي تميزت بها مقاماته.

إن الأديب المتسول- وفي هذا يختلط "**الهمذاني**" بـ "**الإسكندري**"- يبدو صورة فريدة ومثيرة للاهتمام، ليس فقط من الناحية الفنية، وإنما من الناحية الأخلاقية أيضاً. إن إحساس "**الهمذاني**" بثقل هذه القضية وإحراجها جعله يردد على لسان "**الإسكندري**" طيلة الوقت أنه يحتقر الناس، تماماً كما يحتقرونه.

إن العلاقة التناقضية بين المبدع ومجتمعه انعكست تماماً في النص الذي أقام علاقة تناقضية، أيضاً، مع المتلقين والقرّاء، وحتى تظل علاقة ما مع هؤلاء كان لابد من بلاغة رفيعة لا تقاوَم، ومحسنات تقع على القلب وقعاً خفيفاً.

من هنا، أرى أن مقامات "**بديع الزمان**" اتخذت الصنعة وسيلة للمرور والقبول والانتشار، وقد منعها الصدق من الوقوع في التصنّع غير المقبول والممجوج، وإن وقعت فيه فـــي بعــض الأحيان، وحمَتْها مرارة التجربة من الانحدار إلى التعليم أو التكلف أو التحجر أو الشعوذة.

وستبقى مقامات "**أبي الفضل الهمذاني**" في تاريخ الأدب العربي مثالاً نابضاً ومتجدداً لقوة حضور المبدع في أن يفضح عصره، وأن يواصل العيش في مجتمع عادةً ما ينكره أو ينبذه.

قائمة المصادر والمراجع

أ. ثبت المصادر:

ابن الأثير، ضياء الدين نصر الله بن محمد: **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، ج1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، بيروت، المكتبة العصرية، 1990.

ابن الأثير، نجم الدين أحمد بن إسماعيل: **جوهر الكنز.. تلخيض كنز البراعة فـــي أدوات ذوي اليراعة**، تحقيق د. محمد زغلول سلام، الإسكندرية، منشأة المعارف، 1980.

الأحدب، الشيخ إبراهيم أفندي: **كشف المعاني والبيان عن رسائل بديع الزمان**، بيـــروت، دار التراث، بلا تاريخ.

الإصطخري: **المسالك والممالك**، ليدن، 1972.

الأمين، محسن: **أعيان الشيعة**، بيروت، دار التعارف للمطبوعات، 1986.

الثعالبي: **يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر**، ج2، ج4، تحقيق محيي الدين عبد الحميد، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1979.

الجاحظ: **البيان والتبيين**، ج4، تحقيق عبد السلام هارون، ط2، بلا تاربخ.

الجرجاني، عبد القاهر: **أسرار البلاغة**، تصحيح الشيخ محمد عبده، حواشي محمد رشيد رضا، القاهرة، ط6، 1960.

: **دلائل الإعجاز**، تصحيح الشـــيخين محمـــد عبـــده ومحمـــد محمـــود الشنقيطي، حواشي محمد رشيد رضا، القاهرة، 1961.

الحموي، ياقوت: **معجم الأدباء**، ج1، بيروت، دار الفكر، ط3، 1980.

ابن خلدون: **المقدمة**، بيروت، دار الكتاب العربي، 1967.

ابن خلكان: **وفيات الأعيان**، الأجزاء 1– 4، القاهرة، دار الطباعة المصرية، 1975.

ابن رشيق: **العمدة**، ج1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، ط3، مصر، المكتبة التجارية الكبرى، 1963.

السبكي: **طبقات الشافعية الكبرى**، ج4، ط2، بيروت، دار المعرفة للطباعة والنشر والتوزيع.

ابن سعد، أبو عبد الله محمد بن سعد: **الطبقات الكبرى**، ج5، بيروت، 1957.

السكاكي، أبو يعقوب: **مفتاح العلوم**، مصر، البابيّ الحلبي، ط1، بلا تاريخ.

ابن أبي سلمى، زهير: **الديوان**، تحقيق حمدو طماس، ط1، بيروت، دار المعرفة، 2003.

السيوطي، جلال: **تاريخ الخلفاء**، ط4، القاهرة، 1984.

ابن الطقطقي: **الفخري في الآداب السلطانية والدول الإسلامية**، بيروت، دار صادر، بلا تاريخ.

العباسي: **معاهد التنصيص**، طبعة المطبعة البهية، 1316هـ.

عبد الحميد، محمد محيي الدين: **شرح مقامات بديع الزمان الهمذاني**، بيروت، دار الكتب العلمية.

القلقشندي: **صبح الأعشى في صناعة الإنشا**، ج14، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، بلا تاريخ.

اللجمي، أديب وآخرون: **المحيط**، ط1، بيروت، 1993.

مجمع اللغة العربية بمصر: **الوسيط**، ط 3، من دون تاريخ.

المسعودي: **التنبيه والإشراف**، ج4، ليدن، 1974.

: **مروج الذهب ومعادن الجوهر**، ج9، القاهرة، 1958.

مسكويه: **تجارب الأمم وتعاقب الهمم**، ج6، مصر، مطبعة شركة التمدن الصناعية، 1934.

المصري، محمد عبده: **مقامات أبي الفضل بديع الزمان الهمذاني وشرحها**، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، 1924.

ابن المعتز: **كتاب البديع**، تحقيق كراتشكوفسكي، دمشق، دار الحكمة، بلا تاريخ.

ابن منقذ، أسامة: **الاعتبار**، ط1، برنستون، 1930، وكذلك النسخة المحققة من هـذا الكتـاب، مصر، 1984.

ابن منظور: **لسان العرب**، بيروت، دار صادر، 1968.

ابن النديم، محمد بن إسحق: **الفهرست**، المكتبة التجارية الكبرى، المطبعة الرهبانية، الفـاهرة، 1348هـ.

ب. ثبت المراجع:

أمين، أحمد: **ظهر الإسلام**، مج1- ج2، ط5، بيروت، دار الكتاب العربي، 1969.

بدر، أحمد: **أصول البحث العلمي ومناهجه**، ط8، بيروت، وكالة المطبوعات، 1986.

بدوي، عبد الرحمن: **مناهج البحث العلمي**، القاهرة، دار النهضة، 1963.

بروكلمان، كارل: مقال مطول عن **المقامات**، دائرة المعـارف الإسـلامية، ترجمـة إبـراهيم خورشيد وآخرين، بيروت، دار المعرفة، بلا تاريخ.

البصير، محمد مهدي: **في الأدب العباسي**، ط3، النجف الأشرف، مطبعة النعمان، 1970.

حتي، فيليب، وآخرون: **تاريخ العرب**، ط9، بيروت، دار غندور للطباعة والنشر، 1994.

حسن، حسن إبراهيم: **الفاطميون في مصر**، ط3، القاهرة، 1987.

الخضراوي، فخري: **فن البحث والمقال**، مطبعة الرسالة، 1970.

خفاجي، إشراف محمد عبد المنعم: **شرح مقامات الحريري البصري**، بيروت، المكتبة الثقافيـة، بلا تاريخ.

الزعيم، أحلام: **قراءات في الأدب العباسي، الحركة النثرية**، دمشق، مطبعة الاتحـــاد، 1990- 1991.

الزهيري، محمود غناوي: **الأدب في ظل بني بويه**، ط1، مصر، مطبعة الأمانة، 1949.

زيدان، جرجي: **تاريخ آداب اللغة العربية**، بيروت، دار مكتبة الحياة، 1983.

الزيات، أحمد حسن: **تاريخ الأدب العربي**، القاهرة، دار المعارف، 1954، ص 217.

سلطاني، محمد علي: **البلاغة العربية في فنونها**، دمشق، مطبعة زيد بن ثابت، 1980.

: **مع البلاغة العربية في تاريخها**، دمشق، دار المأمون للتراث، 1979.

ضيف، شوقي: **البلاغة.. تطور وتاريخ**، مصر، دار المعارف، 1965.

: **عصر الدول والإمارات**، مصر، دار المعارف، 1958.

: **الفن ومذاهبه في النثر العربي**، القاهرة، دار المعارف، 1965.

: **المقامة**، القاهرة، دار المعارف، 1954.

طبانة، بدوي: **البيان العربي**، ط2، مصر، مطبعة الرسالة، 1985.

طنوس، وهيب: **في النثر العباسي**، منشورات جامعة حلب- كلية الآداب والعلـــوم الإنســـانية، ط3، 1989- 1990.

الظاهر، علي جواد: **مناهج البحث الأدبي**، بغداد، مطبعة العاني، 1970.

عبود، مارون: **بديع الزمان الهمذاني**، سلسلة نوابغ الفكر العربي، ط1 القاهرة، دار المعارف، 1963.

عتيق، عبد العزيز: **في البلاغة العربية.. علم البديع**، ط2، بيـــروت، دار النهضـــة العربيـــة، 1971.

عوض، يوسف نور: **فن المقامات بين المشرق والمغرب**، ط1، بيروت، دار القلم، 1979.

الغلال، علي: **دراسة تحليلية لشعر مهيار الديلمي**، ط2، مصر، دار الفكر العربي.

الفاخوري، حنا: **تاريخ الأدب العربي**، ط 3، بيروت، المطبعة البوليسية، 1960.

القباني، محمد: **فن القصة**، مطبعة دمشق، 1985.

كاظم، نادر: **المقامات والتلقي** (بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث)، ط1، البحرين، وزارة الإعلام، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2003.

مبارك، زكي: **النثر الفني في القرن الرابع**، بيروت، المكتبة العصرية، من دون تاريخ.

متز، آدم: **الحضارة الإسلامية في القرن الرابع الهجري**، ج2، ترجمة محمد عبد الهادي أبو ريدة، ط4، دار الكتاب العربي، 1967.

المقدسي، أنيس: **تطور الأساليب النثرية في الأدب العربي**، ط6، يروت، دار العلم للملايين، 1979.

موسى، أحمد إبراهيم: **الصبغ البديعي في اللغة العربية**، القاهرة، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، 1969.

موسوعة الأديان الميسرة: **ندوة الشباب الإسلامي**، الرياض، 1984.

نور الدين، حسن جعفر: **لبيد بن ربيعة العامري.. حياته وشعره**، ط1، بيروت، دار الكتب العلمية، 1990.

هلال، محمد غنيمي: **مدخل إلى النقد الأدبي الحديث**، القاهرة، دار القلم، مطبعة الفجالة، 1962.

ج. رسائل جامعية:

أبو درويش، اعتدال: **صورة المرأة في شعر البلاط البويهي**، (رسالة ماجستيرغير منشورة)، مخطوطة، قدمت لجامعة اليرموك في كانون الثاني من العام 1988.

An- Najah National University
Faculty of Graduate Studies

Maqamat "Badi‘u ’l-Zaman al-Hamadhani" Bayna ’l-Sana’ah Wa ’l-Tasannu’

By
Saddam Hussein Mahmud Omar

Supervisor
Prof. Ibrahim Al- Khawajah

Submitted in Partial Fulfillments of the Requirements for the Degree of Masters of Arts in Arabic Language, Faculty of Graduate Studies, at An-Najah National University, Nablus, Palestine.

2006

Maqamat "Badi‘u ’l-Zaman al-Hamadhani"
Bayna ’l-Sana’ah Wa ’l-Tasannu’
By
Saddam Hussein Mahmud Omar
Supervisor
Prof. Ibrahim Al- Khawajah

Abstract

The autobiography of "Badi‘u ’l-Zaman al-Hamadhani" and his artistic ingenuity presents to us a unique identity between a person and his ingenuity, his personal and artistic concerns, his age and his art, and his subject and himself.

That is both of ″al-Hamadhani" and the character he created ″abu’l-Fath al- Eskandari" felt unjust, and castaway by the governing elites. They felt that they had to deceive and trick people inorder to live and survive. Through out their neglect to people they lived their life without letting anyone recognize their neither pure sole nor core.

It seems that back then literates were doomed to express different ideas from those they believe in, and to pretend what they are not. This might be the reason behind the mystery that surrounds "Al-Hamadhani" lineage, his ideas, his continuous wandering between countries, and his escape faraway to the city of Harat.

On one side "al-Hamadhani" who was quick tempered and extremely sensitive managed to profit using his art and ingenuity just like "abu al-Fath al- Eskandari". He also managed to be the scandal of his age and the witness on it. He had a sharp and accurate vision. His heart was loaded with scenes, pains, and wisdom. For which his "Maqama" –which in one way or another are his stories- were overloaded with pain, apprehension, and sarcasm. He managed to mingle fun with seriousness, poor with rich,

and good with bad. So that these maqamat would honestly represent an age where things and opposites were mixed.In addition to what is known about "Badi‘u ’l-Zaman al-Hamadhani" maqama of being extremely artistic and of high level pose. What mostly distinguish them are honest, intimacy of experience, and the depth of sentiment. That is exactly why they had a renewed effect through out ages until the very recent day.

While on the other side those maqama that were once considered to be sorcery, an evidence of the vilification and secession of that age, and that were said to be merely figures of speech are now seen as a valuable timeless pieces. In which rhetorical styles were implemented, and in which "alHamadhani" appeared as a unique artist who can overpass any rhythmic restrictions benefiting from his widened knowledge of vocabularies, ideas, and imagination.

Despite "alHamadhani`s" honest still he is mainly concerned with impressing the audience; both hearers and readers. He even may have over passed his antecedents from those who wrote almaqama since he used to travel seeking for fame, money, and uniqueness in an age that worshipped form and decorations. For which "alHamadhani`s" work resembled that age. So the huge amounts of artificiality in his maqama can not be considered of a negative influence. Since pure, inguine, and spontaneous artificiality overcomes pose.

"alHamadhani`s" prose in most of his maqama took a form of poetry that is based on a magnificent rhythm and rhyme. In which all the artificialities are nothing but a requirement of that age. This study showed that the language in" alHamadhani`s" maqama and what the rhetorical

figurations that signified them were nothing but an overlapping the extremes of the text identity: figure and content.

It might be true that his maqama were much decorated and well beautified with all types of rhetoric language. But it was the age requirement and its own artistic style in writing, which was not a restraint to "alhamathni" from presenting a very rich, throbbing, living, and renewed text. which may also me unique in the history of Arabic language for his works combination of beauty of the form and the intensity and quaint of the subject.